مطبوعات الفجر ٣٥

خريطة الشعر العامي في مصر

دكتور
يسرى العزب

٢٠٠٦

مطبوعات الفجـر

تصدر عن جماعة الفجر الأدبية بالقاهرة

المراسلات باسم: المشرف على التحرير

الجيزة - أرض اللواء - فيصل

١١ ش محمد منصور

تليفاكس ٥٧٠٢٢٤٢

إهـــداء

إليهم .. أينما كانوا على خريطة الوطن فرســـان الوقت في أدبنا المعاصر..

شعراء العامية المصرية الشرفاء..

الذين ظلوا قابضين علـــى الجمـــر.. ليواجهـــوا خفافيش الانهيار.. القابضين على الدولار.

يسري العزب

تقـديم

في هذا البحث محاولة - جادة - لاكتشاف أهم الملامح الجمالية التي يتمتع بها شعر العامية المصرية في الأقاليم الثقافية التي تتوزع عليها خطة العمل الثقافي كما تراها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وهذه الأقاليم هي:

- القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، وتتبعه محافظات القاهرة الكبرى (القاهرة - الجيزة - القليوبية)، ومحافظتا (الفيوم وبني سويف).
- وسط وجنوب الصعيد، وتتبعه محافظات (المنيا - اسيوط - الوادي الجديد - سوهاج - قنا - الأقصر - أسوان - البحر الأحمر).
- غرب ووسط الدلتا، وتتبعه محافظات (الغربية - المنوفية - البحيرة - الإسكندرية - مطروح).
- شرق الدلتا، وتتبعه محافظات (الدقهلية - الشرقية - دمياط - كفر الشيخ).
- القناة وسيناء، وتتبعه محافظات (بورسعيد - الاسماعيلية - السويس - شمال سيناء - جنوب سيناء).

وسوف يلاحظ القاري الحصيف أن هناك بعض المحافظات قد احتلت على الخريطة مساحة أكبر من محافظات أخرى.. وهذا صحيح، لأن للشعر العامي (كما وكيفا) تميزا واضحا في هذه المحافظات؛ إذا قيست بغيرها من محافظات مصر. وطبيعي أن يحتل الشعر العامي الواقع الأدبي في بورسعيد والفيوم مساحة أكبر مما أتيح لغيرهما من المحافظات.

كما سيلاحظ القارىء أن هذه الجولة النقدية قد قصرت في حق الشعر العامي في بعض المحافظات، وبصفة خاصة في إقليم وسط وجنوب الصعيد (قنا - الأقصر - البحر الأحمر - سوهاج - أسيوط - الوادي الجديد - المنيا) وهو قصور حاول الباحث تعويضه في كتاب له بعنوان (شعراء من مصر) عازما أن يتم مشروعه عن خريطة الشعر العامي في مصر في محاولة لاحقة بأمر الله..

أرجو أن يسد هذا الكتاب نقصا في المكتبة العربية.. وأن يجد الرضا من أهله.. المنتشرين على خريطة الوطن الذي استغرق التعرف عليها بل على بعض ملامح الجمال فيها، عمر الباحث أو كاد.

دكتور **يسري العزب**

الجيزة في ٢٠٠٤/١/٣١

الشعر العامي العربي[1]

ربما كان هذا العنوان رحبا أو ضخما، وهو كذلك بالفعل، ولكن القاري سيفاجأ حتما بما يشبه التناقض بين رحابة هذا العنوان وضآلة المتن الذي يليه في حجمه وعدد صفحاته، غير أن المعنيين بالموضوع نفسه، لن يخفي عليهم معرفة السبب وراء هذا التناقض الشبيه، ألا وهو أننا - كباحثين ونقاد - في حقل الشعبيات الأدبية ما زال عددنا محدودا وهو بالتأكيد لا يتناسب مع ذلك المأثور الشعبي الحي الذي ينضوي تحته الإبداع الشعري العامي المتنامي المعاصر، الذي يتفق مع المأثور في جل مرتكزاته وعناصره.

ومن ثم يكون العبء على الواحد منهم ثقيلا يكاد ينوء به، تتجه نظرة الباحث هنا في اتجاهين ممتدين زمانا ومكانا، فهي تمتد في التاريخ والجغرافيا العربيين إلى البؤرة التاريخية التي نبعت منها الظاهرة (أندلس القرن التاسع والعاشر) تطمح في الوقت نفسه، إلى تتبع ظاهرة الشعر العربي العامي في المكان العربي كله، فتجد نفسها مستقرة إلى حد بعيد في كل من مصر ولبنان، قلقة إلى حد بعيد في غيرها من أقطار الوطن العربي المعاصر، بنفس درجة القلق التي تعيشها الظاهرة الفنية نفسها، كما تجد النظرة نفسها آملة في أن يشتمل تطور الشعر العربي العامي كل الجغرافيا العربية خاصة ونحن على

مشارف عصر جديد، وقد أصبح هذا المطلب عنصرا ملحا من عناصر مواجهته.

من (الشعر بالعربية الفصحى) خرج الموشح موشحا ببعض المفردات غير الفصحى من أهمها المفردات العامية التي استقاها الوشاحون من الشارع العربي في الأندلس وذلك في القرن التاسع الميلادي وأولهم مقدم بن معافي القبري، يقول ابن خلدون في كتابه المقدمة : إن أهل الأندلس قلمّا كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح"[٢]. ويضيف ابن سناء الملك في (دار الطراز) "أن أكثر الموشحات مبني على تأليف الأرغن جاءت لتساير الألحان"[٣].

وقد أضافت الموشحات للشعر كثيرا من عناصر التجديد من أهمها اختراع أوزان موسيقية جديدة تختلف عن أوزان الشعر الفصيح والتنويع الموسيقي في الموشح الواحد بحيث نجد الانتقال إلى وزن يختلف مع وزن الأغصان[٤].

ومن (الموشح) خرج (الزجل) نسيجا من لغة العامة معتمدا على إزالة الإعراب وعلى لغة الشارع العربي انبثاقا من الأندلس وانطلاقا إلى كل الأقطار العربية منذ القرن العاشر الميلادي، ونظرا لاختلاف لغته في كل قطر عربي، فقد تختلف أسماؤه منذ نشأته، فهو في المغرب (الأصمعي) وفي الجزيرة العربية من شمالها إلى جنوبها (البدوي، النبطي، الحوراني) وتوزع هذا الشكل الشعري إلى أشكال

فنية متعددة من القصيدة الزجلية والموال والقوما والدوبيت والزهيرى والبغدادي والحلبي، وقد توقفت الكتابة - تقريبا - في كل ما سبق عدا القصيدة والموال والأغنية القديمة منها والمعاصرة التي اعتمدت غالبا على الشعر العامي منذ قيامه في كل الأقطار العربية، وفيما عدا الدراما الشعبية التي ظهرت في نصف هذا القرن وحتى تستمد لغتها وإيقاعاتها الموسيقية في الحوار من هذه اللغة الشعبية / العامة..

قد يبدو هذا الرأي في التدرج التاريخي للشعر العربي غريبا، وقد يستفز البعض فيأتي بما يخالفه، وقد يرضى قناعة البعض فيساعدنا في البحث عما يؤكده، ولسنا نهدف - جميعا - إلى شيء غير الكشف العلمي وعن حقائق تاريخية غامت في معمعة الجدل غير الموضوعي الذي أبعد الحقائق - رغم سطوعها عن العيون، لأن غبارا شديدا وصل إلى درجة الديماجوجية حال بين العيون ورؤية هذه الحقيقة الواضحة، وقد آن أوان البحث الموضوعي الهادئ كي نصبح قادرين على مواجهة المستقبل برؤية عربية يقظة، ومسلحة بقوانين العلم، التي يدركها العقل ويقرّها في حالة التأمل الموضوعي الصادق.

ربما كانت الوحدة السابقة استطرادا على المسار الذي اخترناه، لإبداء الرأي في واحدة من أهم قضايا الإبداع العربي، أثارت الكثير من الجدل، الذي بلغ حد الخصام الفكري والإنساني بين بعض المتجادلين، ولكنها جملة اعتراضية نستأنف بعدها - وفي الحال - حديثنا عن

التطور التاريخي والفني، الذي كان أساس الكثير من مظاهر التجويد في الشعر العربي (فصيحه وعاميه)، في كل مراحل التطور.

لماذا كان الزجل / الشعر العامي / الشعر الشعبي خروجا من الشعر بالفصحى، لا خروجا عليه؟

يشاركنا العلامة ابن خلدون، بل نشاركه نحن، ما يراه بحق، في قوله :

"لما شاع التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور بسلاسته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل اتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم"(٥).

وكان شاعر الفصحى الكبير أبو بكر بن قزمان أول من أبدع في هذا النوع الشعري الجديد وعن امتداد تأثيره في سائر الوطن العربي يقول الرحالة ابن سعيد المغربي - كما ورد في مقدمة ابن خلدون: "كانت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب"(٦).

وكانت أول السمات الفنية الجديدة في الشعر الجديد / العامي هي الإقلاع عن الإعراب، وقد جاء في مقدمة ابن قزمان لديوانه: "الإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل"(٧).

" وقد أفاد الزجل من الإضافات التي قدمها الوشاحون على الأوزان العربية الموروثة، كما كتبوا على غيرها من إيقاعات استقوها من موسيقي اللغة العامية، وألحان الأغنيات الشعبية العربية، وتعددت القوافي بدرجة لافتة داخل النص الشعري الواحد، بل إن الأوزان الموسيقية لاقت مستويات مختلفة من التعدد، عند بعض المتميزين من الشعراء، خاصة في العصر الحديث، الذي نهضت فيه القصيدة الزجلية نهوضا ملحوظا، في كل من مصر ولبنان، حيث شهد النصف الأول من القرن العشرين تجمعات شعرية عامية كثيرة وظهرت مجلات وصحف - في كل من القطرين العربيين[٨]، وكان من ذلك العناية بالشعر العامي بالنشر والتقديم والتقييم.

وسأتوقف - هنا - عند أهم علمين عربيين من رواد هذا الفن الشعري في مطلع القرن العشرين وهما : كما لقبهما الجمهور والنقاد في الوطن العربي كله (شاعر الشعب) محمود بيرم التونسي من (مصر)، وعمر الزعني من (لبنان)، وقد جمع بينهما إلى جانب الحرص على التجديد في شكل القصيدة (موسيقا ولغة وتصويرا) حرص حميم على تحميل النص الشعري بالقضايا الوطنية (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية) ورؤية واضحة للواقع وسعي دائب إلى تغييره وتطويره حتى ينال الوطن استقلاله الكامل.

والمتابع لكل من الشاعرين الرائدين هنا وهناك يرصد بينهما تشابها كبيرا في الموضوعات التي يتناولها كل منهما في قصائده،

وسوف لا نتوقف عند صاحبنا ومعلمنا بيرم التونسي كثيرا، فكل نصوصه مطروحة في القلوب والعقول، ولكنا نتوقف عند بعض نصوص عمر الزعني.. يقول عن (كرسي البرلمان):

كرسي معشوق وفنان   بيشيب عقل الإنسان
بيسرق في عقل الإخوان   بيوطي من كان له شان
بيصحي نهر السهيان   بيزعزع نية ووجدان
وكل الدين والإيمان   بيفسدهم حب الكرسي
قطيعة تقطع ها الكرسي

ويقول عن الوجه الاقتصادي للاستعمار (الفرنسي في أول القرن):

حاسب يا فرنك يا فرنك حاسب
فهمنا لوين بعدك ساحب
ما خليت لا محب ولا صاحب
أهلك جوفوك، والأجانب
فرحانين شمتانين

وكما شاعت قصائد بيرم، فقد شاعت قصائد الزعني شيوعا شعبيا هائلا، وكان لها - بلا شك - تأثير كبير في حركة الثورة التحريرية التي قام بها الشعبان المصري واللبناني في فترة متقاربة قبل منتصف القرن العشرين.

كما اتفق نقاد عمر الزعني مع نقاد بيرم في أحقية كل منهما في تبوؤ مكانته التي احتلها في تاريخها الأدبي المعاصر.

يقول الناقد اللبناني الدكتور فاروق الحبّال في كتابه عمر الزعني (حكاية شعب) :

" شاعر الشعب عمر الزعني كان نسيجا وحده في كل شيء.. في كلماته.. في أدائه.. وفي قصائده وأشعاره الانتقادية المعبرة بوضوح عما كان يعانيه الشعب"[٩].

وعن بيرم يقول العقاد :

"إن بيرم التونسي عبقرية يضن أن يجود الزمان بمثلها".

ويقول فاروق الحبال عن الزعني :

"كلماته البسيطة الواصلة التي صوّر بها أدق وأرق المشاعر والعواطف والأحاسيس التي تعتمل في نفوس البشر.. كبيرهم وصغيرهم.. لأنها كلمات عفوية وصادقة تحمل في مضامينها وجع الإنسان ومعاناته في لبنان"[١٠].

وعن بيرم التونسي يتأكد هذا الرأي في كل ما كتبنا وكتب الباحثون في مصر[١١].

وكما كتب بيرم الأغنية (أكثر من ٥٠٠ أغنية) شدا بها كبار المطربين ولحنها كبار الملحنين، فقد استخدم الزعني هذا الطريق وسيلة للوصول إلى المتلقي، بل إنه قد قدم للشعر العامي اللبناني إضافة لم يقدمها بيرم للشعر المصري، وهي حرصه على أداء قصائده أمام الجماهير، كأنه يغنيها مضيفا إلى موسيقا الشعر، موسيقا الصوت المؤدي، وهو ما نبغ فيه - في مصر - إلى حد بعيد شاعرنا الكبير

فؤاد حداد الذي كان يؤدي قصائده شبه مغناة بل كان يسعد بمصاحبة الفرقة الموسيقية التي كونها بمطابع دار روزاليوسف، ولو تأملنا - في بحثنا عن أسباب هذه الظاهرة - الميل إلى الغناء واستخدام الموسيقا في الشعر العامي عند كل من عمر الزعني وبيرم التونسي ومن بعدهما فؤاد حداد (المصري القادم من أصول لبنانية) سنجده في المصدر الفرنسي الذي يمثل عنصرا ثقافيا جادا وأصيلا لدى شعرائنا الثلاثة، فإن عددا من شعراء فرنسا الكبار في عهد لويس السادس عشر كانوا يستخدمون الغناء والموسيقا في أدائهم لقصائدهم، وإذا كان المصريان بيرم وتلميذه الأول فؤاد حداد لم يصرّحا بذلك فإن أعمالهما وما عرف عن تأثر كل منهما الحميم بالثقافة الفرنسية خاصة الشعبية منها(١٢) تشهد بذلك.

لكن عمر الزعني يفخر بهذا التأثر فيقول :

" بول ورولان وبورانجيه الذين هيأوا للثورة الفرنسية كانوا يكتبون للشعب وينشدون قصائدهم، وقد شاء الله أن يؤسس فرعا لهذا اللون في لبنان، فكنت أنا هذا الشاعر(١٣).

ألا يذكرنا هذا القول بقصيدة (العودة) التي كتبها بيرم التونسي قائلا فيها بفخر وتواضع :

الأولة مضر قالوا تونسي ونفوني جزاة الخير وإحساني
والثانية تونسي وفيها الأهل جحدوني وحتى الغير ما واساني
والثالثة باريس وفي باريس نكروني وأنا موليير في زماني

هيأ الجو في كل من مصر ولبنان على وجه الخصوص - الأرض لميلاد تيار شعري جديد، يفيد من كل من الإنجازات التي حققها المجددون عبر العصور - خاصة في النصف الأول من القرن العشرين من مختلف العناصر اللبنانية للشعر العامي، فكان هذا التيار متمثلا في التمرد الشكلي على نمط القصيدة الزجلية منذ الجد ابن قزمان إلى الوالدين بيرم والزعني، ومفيدا - كما قلت - من كل سلبيات التطور، فكانت قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بالعامية، مواكبة لمثيلتها في الشعر العربي بالفصحى، حين ظهرا متلازمين في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وكانت اهتمامات الشاعرين فؤاد حداد وصلاح جاهين، ولدا بيرم الأولان، ذات تأثير قويّ في دفع دماء للتيار الجديد في شعرنا المعاصر، الذي زاد حرارة وحدة ونضجا لدى اللاحقين من تلاميذهما الذين اعترفوا جميعا بانتمائهم لهذه السلالة العريقة، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر أعلام الحلقة الأولى التي تلت وواكبت وتعلمت من الآباء ومنهم سيد حجاب والأبنودي وسمير عبد الباقي وفؤاد قاعود وأمين قاعود وأحمد فؤاد نجم وكل شعراء العامية الحقيقيين في مصر، ومثلهم كل شعراء العامية الحقيقيين المعاصرين في لبنان.

أما الأقطار العربية الشقيقة عدا - مصر ولبنان - فإن حركة التحول إلى الجديد من الشعر العامي، تمضي فيها ببطء ربما لأن عوامل المحافظة - إن لم يكن التثبيت على القديم - مازالت تسيطر

سياسيا وثقافيا بشكل طاغ على الواقع الإبداعي الشعري وبخاصة في الشعر العامي.

غير أن أصواتا جديدة تجاهد - راهنا - للسير تجاه التجديد الشعري في كل من الأردن وفلسطين وسوريا والعراق والكويت، وحتما سوف تصل إلى ما نريد وما تريده، لشعرنا ولشعبنا العربي الواحد من نهضة وتقدم.

* * * *

الشعر العامي المصري[١٤]

تمهيـــد

يمكن لهذا التمهيد الأولي أن يمتد لينهي أوراقا هائلة العدد لأنه يتعرض - ربما للمرة الأولى - لمناقشة واحدة من أهم القضايا الثقافية والأدبية في عصرنا وهي قضية المكتوب شعرا بلغتنا العامية في مصر.

ولكن حدثا جليلا تم على أرضنا سنة ١٩٩٣ هو الندوة الموسعة التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة خلال الأسبوع الأخير من مارس ١٩٩٣(في الفترة من ٢٣-٢٦ مارس) بمناسبة مرور خمسة وثلاثين عاما على رحيل الشاعر الشعبي الرائد محمود بيرم التونسي، وكان عنوان هذه الندوة التي اشترك فيها ما يزيد عن عشرين باحثا من أقطار عربية متعددة من بينها مصر هو (بيرم وقضايا شعر العامية).

وكان هناك شبه إجماع - إن لم يكن كاملا - على حسم بعض المسائل الشائكة التي تسببت في إصابة حياتنا الأدبية العربية بكثير من العطل والإعاقة منذ ما يزيد عن نصف القرن الذي ودعناه.

ولعل أهم قضية حسمها هذا التجمع الثقافي العربي هي التأكيد على أهمية الدور الذي يلعبه المكتوب الشعري العامي في تنوير الواقع

العربي وتغييره إلى الأجمل عبر وسيط حي متجدد لشدة مرونته ونمو العامية أو العاميات التي يتوسل بها الكاتبون (الشعراء والزجالون) في التعبير عن قضايا الواقع العربي المتعددة سياسية واجتماعية وفكرية وفنية عن قضايا الذات العربي باعتباره جزءا حميما من لحمة هذا الواقع العام. فالعامية اليوم من أقوى عوامل التقريب والتواصل وشد الأواصر في الجماعة العربية التي تعرضت - على مدى القرن العشرين - لكل ما يهدد وحدتها ويدفعها إلى التمزق والتشتت.

وكانت القضية الثانية التي حسمتها ندوة بيرم هي التعامل مع المكتوب الشعري العامي بشكليه التقليدي (الزجل) والحر (الشعر العامي) باعتباره النصف الثاني - وربما الأول - للجنس الأدبي المعروف بالشعر. وكان (بيرم) مناسبة جيدة - بما قدم في لغته الشعرية وبناء قصائده من آليات جمالية متميزة ولتناسي هذه القسمة الرديئة والمعطلة للشعر المكتوب بالعامية، بحيث ينظر أصحاب كل من القديم والجديد برؤية (نافية) متبادلة فيما بينهما فانعزل القدماء في فريق لا يعترف بالجدد. وانعزل الجدد - بالمثل - في فريق ينكر المحافظين على عمود الشعر العامي الموروث (الزجل).

كما حسمت الندوة قضية أشد وعورة هي الحرب الناشبة دائما حول اللغة. إن لغتنا واحدة تتوزع بين ما نسميه بالفصحى وما نسميه بالعامية لظروف تاريخية سياسية واجتماعية أدت إلى ظاهرة الازدواج اللغوي في أمتنا العربية، طبيعي أن يكون ضيق الأفق الفكري والنقدي

سببا هاما من أسباب تكريس هذه الظاهرة، أما وقد بدأ المثقفون العرب ينهضون لتوسيع أفقهم الفكري والنقدي (وهو جمالي أيضا) فإنه يلزمهم بالدفع عبر اللغة بطاقات جمالية يمتلكها المبدعون من الشعراء العرب من كلا الفريقين (الفصيح والعامي) ينشرونها في قصائدهم التي تتجدد دائما حاملة للجمال تحت جناحيها حتى نصل إلى لحظة يتحقق فيها الأمل العظيم في لغة عربية واحدة لا ازدواج فيها، ويومها نكون بالفعل قد وصلنا إلى أول الطريق الصحيح إلى العصر القادم.

* * *

من هنا فإنني أتعامل مع الشعر العامي باعتباره زادا جماليا للمصريين جميعا أيا كان الشكل الذي اختاره صاحبه (طبقا لإمكاناته الثقافية واختياراته الخاصة) قديما كان هذا الشكل أو جديدا.

وبدهي أن يتوقف الدارس أو الباحث أمام بعض الشعراء معتبرا إياهم نماذج مضيئة لمجمل ما يمثله إبداع كل منهم بين مجايليه أو معاصريه من الشعراء الذين يشتركون معه في طريقة البناء والتشكيل. ومن غير المعقول أن تتم الدراسة أفقيا لتشمل أكثر من مائتي شاعر تحت يدي بالفعل نصوصهم سواء منشورة في دواوين أو دوريات أو مخطوطة لم تنشر بعد ومصر بحمد الله تمتلك - وامسكوا الخشب - كنزا من الشعراء المصريين المتميزين أضاء الآباء ظلمة الماضي في كل المراحل ويضيء الأبناء ظلمة الحاضر الراهن، ومن

ثم فإن الآتين من الأحفاد يصبحون أكثر قدرة على إضاءة المستقبل طالما بقوا محافظين على هذا التواصل الحميم بينهم وبين جذورهم الوطنية والفنية. وهو ما تشتد ثقتي في تحقيقه لأني شديد الإيمان بمثلنا الشعبي "ابن الوز عوام".

اللى بني مصر، كان رايق طويل البال
زوّق بيوتها وخلاها جمال في جمال
وقال له يا أسمر .. المراسي غزال
ترمش بعينك بيات القلب في يمينك
التقل صنعة يا عاشق والدلال رسمال(١٥).

هذا موال مصري لشاعر معاصر هو حامد الأطمس جاء هذا الموال الخماسي الأعرج تليه أربعة مواويل تكونت منها قصيدته (اللي بني مصر). أيستطيع أحد أن ينكر على هذا الجمال الشعري جماله وشاعريته؟ أيوجد شعر يرفع حب الوطن إلى هذه المنزلة العالية التي رفعه إليها الراحل المبدع حامد الأطمس؟

ترى من هذا الأسمر الجميل (جمال × جمال) غزال المراعي المتفرد الذي يقف الجميع رهن إشارته (ترمش بعينك بيات القلب في يمينك) من هذا الواثق المقتدر ومن يستطيع أن يحوله نموذجا حيا للعاشق المرغوب أبدا؟ إنه الشاعر الحقيقي - وحده - الذي يستطيع أن يصنع هذا النموذج الفني النبيل، والذي يوجه بعشقه وفنه نموذجه للحركة حتى يبقى جميلا.

(التقل صنعة يا عاشق، والدلال رسمال)

أسمر عاشرته سنة ع الطيب الطاهر
له "أم تنحب" أما "الأب" يتصاهر
أول ما شفته قابلته صدفة في "الظاهر"
والثانية في "السيدة" والثالثة في "الموسكي"
في الرابعة قلنا اتفقنا؟ قال لي : "الظاهر"

ألست معي الآن في تفرد هذا الشاعر في صنعت لمعشوقه الأسمر.. لقد منحه في المقطع السابق كل المظاهر الحسية التي تضمن له التفرد باستلاب القلوب لحبه، وفي هذا المقطع نرى الصورة غير المرئية / غير الحسية للمحبوب فهو طيب طاهر وأصله عريق (له أم تنحب أما الأب يتصاهر). وينتقل بنا الشاعر مع محبوبته، فنجدنا معه في (الظاهر) و(السيدة) وما بينهما (الموسكي) وتكتمل دورة المكان الشعبي مؤذنة بضرورة اكتمال دورة العشق.

(قلت اتفقنا؟ قال لي : الظاهر)

وهنا نلاحظ سلاسة لغوية تشمل في تدفقها تضفيرا جيدا للغة قادرة على الإيحاء بدلالات متعددة.

أول ما شفته قابلته صدفة في الظاهر
في الرابعة قلت: اتفقنا؟ قال لي : الظاهر

هذا جناس مفصول بالبيت الثالث الذي لم أذكره الآن يبدو في تكرار كلمة (الظاهر) الأولى هي الحي الشعبي المعروف الذي يتوسطه

مسجد الظاهر بيبرس والثانية هي جواب شعبي مختصر لسؤال ورد في الحوار السريع بين الشاعر والمحبوب قلت : اتفقنا؟ قال لي : الظاهر.

وهذه العبارة الشعبية في موضعها من السياق الشعري جاءت شديدة التوفيق، حيث تعني تأكيدا بالاتفاق وتعليقا لهذا الاتفاق الذي لا يغضه سوى السير في إجراءات اجتماعية كثيرة حيث تجدنا - دون أن يبوح الشاعر - عائدين إلى الأصل (الأم والأب) وما جاء في البيت الثاني من المقطع من تشرف من يناسبهما بالمصاهرة. ولا يتوقف عطاء هذه الجمل الشعرية المتدفق كلما أعدنا التأمل في النص. ففي البيت الثالث من المقطع ثلاثة أقسام نغمية يتحد الأول مع الثاني في القافية ويأتي الثالث متحدا مع القافية الرئيسية للمقطع "أول ماشفته" قابلته: صدفة في الظاهر" هذا ترقيق للغة يلائم موقف الوله بالمحبوب تؤديه القافية المتنامية في أول البيت وتأتي القافية الأخيرة "في الظاهر" - لو لاحظنا - بعد كلمة صدفة فيجعلنا الإيقاع الجديد نتأمل حيث كان اللقاء الأول مصادفة، لكن هل كان كذلك بالفعل؟ إن السياق ينفي ذلك ولا يؤكده في الوقت نفسه (في الظاهر) معنى آخر غير الحيّ المعروف وهو أن اللقاء الأول تم مصادفة في الشكل المعلن فحسب. أما اللقاء الحقيقي فكان أسبق بكثير، كان الحبيب مشدودا إلى حبه من قبل لكنهما اليوم ولأول مرة يبدوان سافرين للناس، هي التورية البانية الصورة والمعنى يوظفها الشاعر بحس فني شديد الرهافة.

ثم نعبر إلى شاعر مصري ثان هو عبدالحميد عبدالعظيم الذي تعدد في قصائده الأنغام والإيقاعات ويتلون النص بالمفارقات التي تزيد انتباه المتلقي وتفجر في نفسه - من جراء السخرية - كل المشاعر الإيجابية الدافعة إلى التغيير، يقول الشاعر في قصيدة (وإيه هايهم؟)

يا سلام لو كان نهتم	و نخلي ف وشنا دم
ونخلي واجبنا أهم	والله الخير كان عم
ولا كانهش ركبنا الهم	ولا كانش قلبها بغم
دي حقيقة ما فيهاش خم	ما فيهاش افترا ولا ذم
ولا فيها كلام يتنم	آسف يا أولاد العم
يا كبار في الكيف والكم	واخوات في الوطن الأم
فيه كلمة زي السم	بتعطل كل مهم
وتأخره لما يهم!!	وبتخربه لما يتم
بنقولها كبار وصغار	وبمنتهى الاستهتار
إن عامت يوم أو غرقت	ببساطة تقول لي يا عم:

إيه يعني وإيه ها يهم

جمل شعرية قصيرة ما تكاد الجملة تنتهي حاسمة بالقافية حتى تسلم التدفق للتالية فيسرى المدلول في المتلقي رشيقا موفقا محدثا ربما أكثر مما يطلبه الشاعر من المتلقي أو يرجوه. في الرنة الخطابية الظاهرة التي تعلو أشعاره العميقة ففي مثل هذا المستوى الجيد من الشعر العامي تذوب العناصر فلا تصبح الخطابية العالية عيبا، وهي

عيب لا يمكن اغتفاره عند معظم الشعراء من مستوى أقل فنيا من هذا الذي وقفنا أمامه.

وإلى أصغر المرابطين على مشارف العمود الموروث للشعر العامي المصري ننتقل، إلى الشاعر الشاب محمد بهجت طفل الشعر المصري الجميل الذي يمتزج في شعره بساطة صلاح جاهين وعميق فؤاد حداد وخفة دم الجد بيرم التونسي :

أنا يا نعيمة حسن
صوتي وكلامي حسن
سهرني حبك ليل
وعنيكي فيها الوسن
غربني بحر الويل
والماء في بعدك أسن
وحدت خطو الخيل
وانتي عبدت الوثن
ورضيتي حب سواي
والنيل بيبكي معاي
كان ياما كان الكلام
ساكن في قلب الناي(١٦)

محمد بهجت يقبض على جمرة العشق، الشعر المصري حيث يوظف (التجنيس) بشكل جيد: تتكرر كلمات (حسن) و (سن، وثن، وأسن) وتتنوع الدلالات المشعة منها في معنى النص الكامل:

رغم إن الدم اللي كان بيوصل

مش بيوصل
بين شمالي وبين يميني
لسه فيه شعرة بتفصل
بين جنوني وبين جنوني
بين ميلادي والكفن
لسه متعلق بديل النون
في كلمة وطن
خطافين شدوني فجأة
اندبحت من المفاجأة
من عيوني وعلقوني(١٧)

كان عمر نجم مشروعا جميلا لحلم شعري مصري، تحقق بشكل جيد في ديوانه الذي صدر بعد رحيله المفاجيء سنة ١٩٩٥ مكتوبا بخط يده، وكأن مداده من دمه الزكي الذي انقطع سريانه فجأة ذات ليلة غائمة... في شعره يتحد الإنسان. الشاعر. الذات. بالعام / الوطن / الأمة / العالم. توحدا مضفورا بتلقائية نادرة لا تتأتى إلا لموهوبين أصلاء، وفي المقطع السابق من قصيدة (بين جنوني) تتجلى هذه الظاهرة جلاء رائعا.. فإذا كانت المفردة الواحدة تستطيع أن تفجر دلالة مزدوجة من المعنى فإن النص هنا جميعه يعطي هذا التفجر الدلالي بقوة لا تستطيعها الكلمة المفردة في سياقها، تشعر في قصائد عمر نجم جميعها بهذا التضافر البديع بين المستويين وهو تضافر لا يمكن بدونه أن يضحى العالم واحدا.

* وقد شهدت السنوات الأخيرة بزوغا حيا وفاعلا لأقلام نسائية شاعرة، يحاول كل منها أن يجد لنفسه مكانا في خريطة الشعر العامي المصري المزدحمة بأقلام الرجال ونذكر الشاعرات المجيدات على سبيل المثال فحسب حورية البدري، وإيمان يوسف، ونجوى السيد، وأمال بسيوني من (الإسكندرية) وسهير متولي (من كفر الشيخ) وإيمان بكرى وكوثر مصطفي، وأمل فرح، وأمل عامر، وتحية وهبة، وفاطمة الحفني من (القاهرة) والأولى والأخيرة منهن حاصلتان على (الدكتوراه) في العلوم والطب على التوالي.

في قصيدة بعنوان (سامحني) تقول إيمان يوسف :

بتطارد أحاسيسي
وأنا لسه ف دوامتي
واخداني دنياي
ومشاغلى وحكايتي
وملامحك شاغلاني في كلامي وف يومي
في عيوني وكوني
في سلامي ومنامي
ومشاعرى المجنونة
بتنادي : عايزاك
مشتاقة لصفاتك
وشهامتك ورجولتك
واخداني لدنياك
.. بتطارد أحاسيسي

حا تجنن يا ونيسي
أدمنتك في حياتي
وف سهدي وعذابي
والفكر اللي اتحول
في بحور الحرمان
خلاني باشتاق لك
وانده لك
وأقول لك:
أدمنتك يا حبيبي(١٨)

نوع جديد من الحب يذكرنا بحب حامد الأطمس للوطن لكنه هنا صادر من المرأة موجه إليها، وإلى هذا الجميل الذي يحتل أفكارها وعواطفها إلى درجة الإدمان، وهي مع هذا سعيدة بحبها، حتي لو كان هذا الحب جنونا، هو مرض لذيذ يداوي جراح نفسه بنفسه ولا يحتاج إلى شيء.. سواه.. وحده.

وإذا كان هذا هو الحب عند (إيمان يوسف) فإنه عند (إيمان بكرى) يتخذ شكلا ومحتوى مغايرا وإن كانت الدلالة الفكرية تنصب في النهاية - في ذات المجرى الإنساني / المصري الذي يجب أن تصب فيه دلالات الشعر المصري، وذلك لأن المحبوب الذي يطغي في قصائد إيمان بكرى العامية (فهي تكتب الفصحى أيضا - كما إن حورية البدري تكتب إلى جانب الشعر العامي شعرا بالفصحى وقصة قصيرة!!) هذا المحبوب هو مصر فقط دون سواها، كأن الشاعرة لا

تجد لنفسها مكانا سوى بيت المحبوب / مصر، الذي ظلت تغني له معظم قصائدها (في ثلاثة دواوين بالفصحي وديوانين بالعامية) ولا يكاد الوطن (يتأنسن) أي يأخذ صورة الرجل المعشوق إلا في بعض نصوصها، ولكن هذه النصوص القليلة تقف كشافات مبهرة في شعرها:

في قصيدتها (رحال) نجد الحبيبين في أول النص ثم ما تلبث المحبوبة أن تختفي لتخلي للمحبوب المسرح حتى يناجيها بمشاعره نحوها، ولا أدري لماذا فعلت الشاعرة ذلك وكان باستطاعتها أن تقيم بناء دراميا متميزا لو استمر الصوتان على تجادلهما الذي ظهر في أول النص.

بعت لي حبيبي كام كلمة مع النسمة ف جواب شفاف
ما بين رمشي وبين رمشه أتولد بيننا شعور واضح
ومش خواف[19] :
وقال : سافرت في عينيكي

ولكن الدراما المرجوة التي لم تتحقق هنا تتحقق في قصيدة (سلام يا صاحبي)[20] وإن كانت الشاعرة - كعادتها - تؤثر أن تتحدث بضمير المتكلم المذكر لكننا لا نلبث أن نكشف هذا القناع، الذي لا نجد مبررا فينا له، فإذا بنا مع نص أنثوي شديد الخصوبة :

أنا عايش ومش عايش
أنا عايش على الهامش
بعيد عن شمس أيامي
أنا باحلم ومش خايف

من الأحلام ترجعني
لعتمة جوه سردابي
دا انا واقف على بابي
رسول الحب بيخبط
عشان أبدا معاه تاني
من الأول من الآخر
لازم أبدأ ولا اتأخر
لليل يا ناس ما لوش آخر

* * *

أنا ماشي ومش راجع
لقضباني اللي خانقاني
وسجاني خلاص مالهوش
عيون تقدر تحاصرني
لقيت دخان ونسمة حرير
تطير لبعيد

لكي يتوحد المحب بالمحبوب تقف جدران السجن بقسوة فاصلة بينهما فلا يجد بعد المسجونون غير التسامي على الواقع (بقيت دخان ونسمة حرير) وسيلة طيعة للتحرر.

لقيتني خفيف وانا راكب
على مهرة نهار طالع، يسلم لي رايات بكرة
ياريت يا بكرة تبقى لي
بشارة عيد
أعيش فيها وأنا باحلم

وأنا ف حضنك

بعمر جديد

التسامي وسيلة لقهر السجن عند الشاعرة فاطمة الحفني أيضا على النحو الذي نراه جليا في قصيدتها (يا فرحتي هلي):

يا فرحتي هليّ

دا الشمس في ضلي

أخدتنا وياها..

حلقنا في سماها..

زرنا القمر لقيناه..

متغطي بضياها

كانت النجوم نايمة

قمرنا ضحاها

لقيت النجوم برضه..

عاشقة كده زيي(٢١).

ما أعذب الصورة الشعرية وما أجملها حين يشكلها الصدق الإنساني والفني معا، وهو ما يقدمه حتى الأن شعر المرأة المصرية التي اختارت عامية مصر الجميلة للتعبير عن قضاياها المعقدة من خيوط لا يستطيع فك عراها وإعادة نسجها بما هو أجمل وأبهي سوى المرأة حين تكون شاعرة.

وقفنا - حتى الآن - عند علامات أراها لازمة لبحث عن خريطة شعرنا العامي وبقيت علامات كثيرة لازمة ولكن شجون

الحديث لابد أن تجبر على التوقف فهدف هذه الوقفة - الذي حددنا في البدء - كان إذابة الحواجز الوهمية المصطنعة بين الشعر والشعر، بين القديم والجديد، بين الإنسان والإنسان، بين الذات المفردة وجماعتها الأشمل.

ولكني أري قبل إجبار القلم على التوقف أن أضع - لآخر مرة - تحذيرا، وقد حذرت كثيرا من علامة الخطر التي تهدد مسيرة شعرنا العامي الفذة والمنطلقة وهي (قصيدة النثر) إنها الميكروب الذي يهدد بدن الشعر العامي، فحافظوا عليه إذا كنتم تحبونه وفي حفاظكم عليه صدقوني حفاظا على الجماعة كلها وحماية لمستقبلها الذي يجب أن يأتي قويا وجميلا كما كان ماضيها.. وكما هو حاضرها.

* * * *

في الغربية[٢٢]

في محافظة الغربية التي تحتل كبد الدلتا المصرية كثير من الظواهر اللافتة، ومن بينها: ظاهرة زيادة عدد كتاب القصة والرواية المصرية الخارجين من الغربية عن أمثالهم المنتسبين إلى محافظات أخرى من جهة، وعن الشعراء وكتاب المسرح من جهة أخرى!!

ومن هذه الظواهر أيضا تقلص الشعر العامي - كما وكيفا - أمام غيره من فنون الكتابة وخاصة الشعر الفصيح!! بينما كان المتوقع أن يحدث العكس لثراء الموروث الشعبي في هذه المحافظة التي يقام فيها - على سبيل المثال - عدد من الموالد السنوية من أشهرها مولد السيد البدوي.

وامتدادا لهذه الظاهرة نرى أن شاعرا متميزا في العامية لا تلبث الرواية أن تنازعه موهبة الشعر، فيأخذه شيطانها فيحصل على أعلى الجوائز فيها وهو إبراهيم خطاب، الذي ينتهي به الأمر في السنوات القريبة إلى هجر الشعر العامي والبقاء كاتبا روائيا قد يضيف رقما جديدا إلى كوكبة الكتاب الذين أثروا حركة القص العربي في العقود الثلاثة الأخيرة (عبدالحكيم قاسم، سعيد الكفراوي، إبراهيم أصلان، محمد المنسي قنديل، جار النبي الحلو، عباس أحمد، محمد

حمزة فوزي شلبي، صالح الصياد، إيهاب الورداني، محمد حمزة العزوني، جابر سركيس، محمد عبدالحافظ، فريد معوض، على عيد.. وغيرهم).

* * *

ننتقل بعد هذا التمهيد - الذي يطرح أمامنا عددا من الأسئلة الصعبة - إلى واقع الشعر العامي (الراهن) في الغربية من خلال ما قدم إلينا من دواوين! هي خمسة، مطبوعان ومخطوطات ثلاثة وهي :

١- " الرحلة" لهانم اللفضالي (زفتى) (مطبوع سنة ١٩٨٦).
٢- " إصرار" لصبري عبدالله قنديل (كفر الزيات)(مطبوع سنة ١٩٩٩).
٣- " حكاوي على وتر الراوي" لعبد الغني مصطفى (كفر الزيات).
٤- " صمت السكات" لفتحي السيد (كفر الزيات).
٥- " درجات سلالم نون " لسناء مطاريد (كفر الزيات).
٦- " تسع عشرة قصيدة بلا عنوان" لطارق بركة (طنطا).

وبالرغم من مسافة الزمن بين أكبر هؤلاء الشعراء (فتحي السيد) وأصغرهم (ثناء مطاريد) فإن سمات مشتركة تجمع بين الدواوين الخمسة وأهم السمات الفنية.

أولا : غلبة الطابع الزجلي على شكل النص ومحتواه من حيث :

١- بساطة التركيب اللغوي
٢- قرب المعنى الدلالي.

٣- الميل إلى عمود الشعر القديم من حيث الأحادية الموسيقية ووحدة القافية. أما قصيدة العامية (في الشكل الفعيلي) فنجدها قليلة، كما نرى في قصيدة (المغيرة) ص٣٥ :

غازية شقية
بترقص رقصة رحلة موت
والعمر بيفوت
وأنغام الصبر مهدية
ومرخية
جفون عشاق الخوف
وألوف
بتغني غناوي بصوت مألوف
على ودن السميعة العالي
سكان مقبرة النفس البشرية

إن هنا صورة شعرية بسيطة لا تعقيد فيها تؤتي دلالتها عبر التقطيع الموسيقي المتسارع بيسر وسهولة.

ويأتي شعر صبري عبدالله قنديل ممثلا لنفس الظاهرة وإن كان منذ الوهلة الأولى يكتب بشكل الشعر العامي التفعيلي ، وفي قصيدة (خيرة) نقرأ فيها :

كنت باحلم من زمان
حلم عادي أكون إنسان
وإني أحب بنت
حلوة من جواها

وتكون بتحبني ساعة ما أتوه

ابتسامها يهزني

وإذا انتقلنا إلى طارق بركة نجد الملاحظة نفسها مع إضافة محدودة هي أنه يميل قليلا إلى الشعر بالرغم من اختياره الشكل الزجلي للتعبير، وهو ما نمثل له بقصيدة (قلوب رصاص) :

يا طير زيك بكيت

لما ابتليت بالحجر

نوع م البشر

متسلحين بقلوب رصاص

زيك أنا

عاشق وباحلم بالخلاص

من كل لون، اتلونوا

بيه الأفاعي

من كل لحظة حددوا

فيها ارتياعي

أنا باسأل النجم اللي ساكن

بين ضلوعي

ليــــه

الزمن ما بقاش بتاعي؟

وتتحصل الزجلية في هذه القصيدة من تساوي تفعيلات السطور الشعرية وقرب القوافي إلى درجة الاتحاد، لكن بها بعض الصور الشعرية الجيدة التي تقربها من مستوى الشعر، ومنها "نوع من البشر

متسلحين بقلوب رصاص"، "زيك أنا عاشق وباحلم بالخلاص من كل لون اتلونوا بيه الأفاعي من كل لحظة حددوا فيها ارتياعي"، "أنا باسأل النجم اللي ساكن بين ضلوعي".

أما ثناء مطاريد فتحاول الدخول أكثر إلى قصيدة العامية محاولة متعمدة تجعل القصيدة مرتبكة إلى حد ما، يساعد على هذا الارتباك اختيارها لعناوين غريبة مثل (سراديب خيال، ضفة - رحيل الأغاني، درجات سلالم نون، وغيرها).

وإليكم شاهدا من قصيدة العنوان الأول (سراديب خيال) التي يحار الألباء في فهمها :

عيونك كانت بتقراني
لحظة صعودي مداك
فتهزني ريحك رطب
تصطف بكفوفك
عني تشيل الحمول
ألا قيك
تكتبني سطرين
على لوحك الوقتي
مليون سؤال
واقفين على بابك خدم.

هذا شعر حقيقي لكنه مرتبك وغير مفهوم - يوقع المتلقي في دوامة غير مستقرة.. ولكننا مع ذلك نأمل في هذه الشاعرة الكثير، لو أنها

عبرت عن نفسها بواقعية، فهذا وحده الذي يحميها من الضياع في (سراديب الخيال).

ثم نجيء لشيخ الزجالين في (الغربية) فتحي السيد لنراه صادقا مع نفسه ومع المتلقي حين يجاهر بانتمائه للزجل في ثلاثة أرباع ديوانه (٣٣ صفحة فولسكاب من ٤٥ صفحة) أي أن الديوان يتضمن سبع عشرة قصيدة زجلية وأربع قصائد بالعامية، وهي كلها زجل وإن اتخذت بعضها شكل النص العامي / التفعيلي. وفي أزجاله ينهج فتحي السيد نهج الموالين القدامى، في توزيع الموال إلى مقاطع متساوية رباعية (الأعرج) في قصيدة (مناجاة) التي يهديها إلى الفنان / محمود مختار:

مختار يا صانع بإيدك م الحجر مواويل
دا إنت اللي منك في فنك لو نعده قليل
ولمحت في لمستك فوق الحجر قناديل
أنجزت في رحلتك تمثالك المشهور.

غير أن تسمية الديوان (صمت السَكات) التي قد يظن أنها تسمية جديدة، هي في الواقع تسمية غير دالة، فيكفي لأداء المعنى واحدة من الكلمتين، صمت أو سكات، فهما مترادفان وتركيبهما على الإضافة تقليد لشعراء العامية عند طبع دواوينهم، وليت الشاعر الكبير اختار لديوانه عنوانا آخر يكون أكثر مناسبة وملاءمة.

ومثاله عبدالغني مصطفي في اختياره غير الموفق لعنوان ديوانه (حكاوي على وتر الراوي).

غلبة الحس الوطني في إبداع الشعراء. تقول ثناء مطاريد في قصيدة (صرخة):

أمانة تسكنوا فيّ
أو فاسمعوا لصوتي
هرب الكلام مني
وتاه م المغنى
مغلوب على أمري
جايز أنا المظلوم.

هنا إحساس قوي بالحاجة إلى المواطنة حيث الأمن والأمان الحقيقيان، وجيد من الشاعرة أن تشكل هذه النزعة بالصورة الشعرية

أمانة تسكنوا فيّ!!

وفي ديوان طارق بركة يعلو هذا الحس الوطني ويتخذ مناحي متعددة أهمها منحى الرحيل أو السفر عن الوطن، الذي نجده في (الحلم الأخير):

تأشيرة سفر
لبلاد بعيدة
حلم اللي ضاق بيه المكان
اللي انكسر قبل الأوان.

وماذا تجدي فلوس الغربة مهما كثرت بعد فوات الأوان؟! وهل يلتئم الزجاج بعد الكسر؟

ويتشكل هذا الحس الوطني عند صبري عبدالله قنديل يقول في قصيدة (صورة) ص٨٩:

الدنيا ما لها ملخبطة
والحقيقة سطورها مشخبطة
وحياتنا مفروشة من زمان
كدب وقلق.

إنه يبحث عن الحق الوطني، ويكشف الجوهر الاجتماعي بكل وسائل الإجلاء والتعرية، ويلتحم البعد القومي / العربي بالبعد الوطني في قصيدة (الهمهمة على شط الخليج).

ونأتي إلى (رحلة) هانم الفضالي فنجد الحب لمصر يعلو على كل حب في ديوانها، الذي تتعدد فيه ألوان الحب من حب الأبناء إلى حب الزوج إلى الفن.

ومن قصائد الحب لمصر نقرأ لها (دق الحروف):

في وسط المعاني ما بين الحروف
يتوه صولجاني تدق الدفوف
أراجع زماني أعيد الكشوف
ألاقي الأماني عيونها تشوف
صباحك يا مصر
صباحك خضار يخضّر صحاري
وليلك بقمره بيكشف سراري
وفجرك ضياؤه بيكشف يداري
وموجة حبيبك تهز السواري

أراجع زماني وأعيد الكشوف
ألاقي الأماني عيونها تشوف.

وعلى هذه النغمة الوطنية يوقع فتحي السيد أزجاله المحبة لمصر، والتي يعدد صورها في قصيدة بعنوان (الحب كله) :

الحب في دنيتي خلا الليالي نهار
الحب في جنتي يجعلها جمرة نار
الحب في سُنتي للمصطفى المختار
الحب في مشيتي قصّر سنة المشوار
الحب في سكتى طرّح لنا أزهار
الحب في مهنتي يملاني بالإصرار.

ويستمر الشاعر مستنزفا كل صور الحب في (الزرع، الصحبة، الوحدة، الكلمة، الغربة، الدنيا، الرحلة، الثورة، النظرة، الحسنة، الفرحة).

ولكن حب فتحي السيد هنا حب مطاط، ويجمع كل أطراف الكون مهما تناقضت، ولا يضع الشاعر في موقف شعري واحد، بل نجد رؤيته تتسع حتى تتماهى حبا في (الحب كله).

وعبد الغني مصطفى يغني لمصر (عيونك زرقا تسحرني) ص٥٨:

يا عروسة في توبك الأبيض
ع البحر الأبيض
وترابك زعفران
باحس بنفسي

واعيش اللحظة وياك
وأكون إنسان.

وهنا يعود عبدالغني إلى الإسكندرية، فيرى فيها مصر الحبيبة كلها، لكن نصوصه تقع في أخطاء موسيقية كان يجب عليه أن يراجعها قبل تقديم ديوانه إلى المطبعة.

* * * *

القنـــاة[٢٣]

ينقسم هذا البحث منهجيا إلى وحدات نقدية ثلاث، في الأولى استعراض وصفي، كمي، للمنتج الشعري المقدم لمؤتمر أدباء القناة وسيناء الثاني (١٩٩٧) من محافظات القناة الثلاث: بورسعيد، السويس، الإسماعيلية.

وفي الوحدة الثانية محاولة لاستشراف العالم الفني الذي تشكله مواهب الإقليم التي اختارت العامية المصرية وسيلة لتشكيل تجاربها الفنية من خلال الشعر، ووقوف عند أهم العلامات التي تميز هذا العالم الفني عن غيره من أبعاد العالم المصري الكبير الذي تشكله أقلام أخرى لشعراء العامية في الأقاليم الثقافية المختلفة في مصر، وقد تكون هذه السمات الفارقة لغوية، أو أسلوبية، أو مضمونية، ومن ثم فالمأمول أن تتضمن هذه الوحدة استشرافا بنائيا للسمات الجامعة فنيا بين هذا الإبداع الشعري المصري وغيره من الإبداعات الشعرية في باقي أقاليم الوطن الواحد الكبير ثقافيا وشعريا بصفة خاصة.

بينما تأتي الوحدة الثالثة خاتمة لهذا البحث تركز على أهم ما وقع عليه الاستشراف النقدي في الوحدة السابقة وما حدسه البحث الوصفي الكمي في الوحدة الأسبق.

(١)

وصل حصاد الشعراء الذين اشتركوا بقصائدهم في هذا البحث إلى ثلثمائة وخمسة وثلاثين نصا شعريا لشعراء عددهم اثنان وأربعون من بينهم ست شاعرات تقدمن بتسع وثلاثين قصيدة، وهذا المحصول الشعري يكاد يغطي الإنتاج العامي لشعراء القناة فقط (بورسعيد - الإسماعيلية - السويس) وتمثل هذه المحافظات الثلاثة وحدة جغرافية وبشرية تمتد إلى قرن ونصف هي عمر المحافظات الثلاث في الواقع المصري.

لكنها لا تمثل الإنتاج الشعري العامي لأبناء الإقليم الثقافي في (القنال وسيناء) حيث لم ترد قصائد من شعراء محافظتي سيناء (الشمالية والجنوبية) وأظن أن هذا الصنيع قد أفاد ولم يضر، لأن الشعر العامي الحقيقي في محافظتي سيناء الحبيبة شعر بدوي (نبطي) لا يكاد ينشر أو يطبع أو تتاح له الفرصة للإلقاء في الأمسيات والندوات الشعرية التي تقام بالمواقع الثقافية بالإقليم، بل يكاد هذا النوع من الشعر العامي المصري يكون محليا ويقتصر تقديمه داخل التجمعات القبلية في شبه جزيرة سيناء، وحتى الآن فإن المواقع الثقافية بسيناء خاصة لم تستطع استقطاب المبدعين السيناويين أو التعرف على إبداعاتهم وتعريف النهر المصري العظيم بها، والواقع الراهن يؤكد أن معظم الشعراء الشبان المعروفين في سيناء هم من أبناء الوادي والدلتا يكتبون بعاميتهما ويعالجون نفس هموم أهلهما بذات الأسلوب الذي يكتب به

مواطنوهم من شعراء العامية في الوادي والدلتا، ولذا فإنهم - حتى الآن - يحسبون فنيا على مواطنهم الأصلية في مصر.

يتفاوت الإنتاج الشعري القنالي عددا بشكل لافت ودون سبب معقول.

أولا : بورسعيد : ثلاثة عشر شاعرا قدموا مائتين وخمسة من النصوص.

ثانيا : الإسماعيلية: واحد وعشرون شاعرا، قدموا تسعة وتسعين نصا.

ثالثا : السويس: ثمانية شعراء قدموا إحدى وثلاثين نصا.

وتلمسا منا لبعض الأسباب المعقولة لهذا التفاوت نرى أنه كان يجب أن يكلف الشعراء جميعا باختيار عدد ثابت من نصوصهم (خمسة مثلا وأن تتساوى المحافظات في عدد الشعراء المختارين لهذا التكليف (عشرة شعراء مثلا من كل محافظة) لكن يبدو أن جمع النصوص تم - كالعادة - بأسلوب عشوائي فاشترك شعراء بدواوين كاملة، مثل حامد البلاسي من بورسعيد، ومحمد يوسف وخالد حريب وجلال الجيزاوي من الإسماعيلية.

وطبيعي أن تكون قصائد هؤلاء الشعراء أكثر من قصائد زملائهم (حامد البلاسي فقط يضمن ديوانه (رباعيات خيام مصر ١٢٣ نصا).

تبدو المرأة الشاعرة في إقليم القناة نادرة الوجود، فلم تتقدم بنصوص من المحافظات ثلاث سوى سبع شاعرات ثلاث منهن في كل من بورسعيد[٢٤] و (الإسماعيلية[٢٥] وواحدة في (السويس)[٢٦]. وهذه الندرة حقيقية بالرغم وجود شاعرات أخريات يكتبن بالعامية في المحافظات الثلاث، ولعل هذه النسبة النادرة (٤٣:٧) تصلح تمثيلا للنسبة بين شاعرات العامية وشعرائها في مصر كلها (٤%) تقريبا. وهي نفس نسبة قصائد الشاعرات إلى قصائد الشعراء تقريبا (٣٣٥:٣٩).

في الشكل الشعري تغلب الطبيعة الزجلية والغنائية على الشعرية في الإقليم وربما كان للموقع البحري على الشاطيء المتوسط والقناة وخليج العقبة، الذي يجعل البشر ميالين للموسيقا والغناء تأثير كبير في ذلك. ففي هذه المحافظات الثلاث نشأ فنا (الضمة والسمسمية) وهما غنائيان ولذا نجد أن كلا من كامل عيد (بورسعيد – السويس) وحافظ صادق (الإسماعيلية) ومحمد البنا (بورسعيد) ومحمد داود (الإسماعيلية) أحمد رشاد أغا (السويس) وزينب الشريف (الإسماعيلية) صلاح نجم (السويس) يميل إلى الشكلين الزجلي والغنائي في أبنيتها الهندسية، ومن حيث اللغة والإيقاع والمحتوى أيضا.

بينما تأتي قصائد الباقين من شعراء الإقليم على شكل القصيدة العامية المعاصرة ذات الأسلوب الخاص في بنائها الهندسي موسيقيا ولغويا ومضمونا إذ تحمل بقضايا وهموم إنسانية واجتماعية مختلفة عن

تلك التي تحملها قصائد النمط السابق، وقد أثبت معظم شعراء العامية في هذا الإقليم وجودهم على الأرض الثقافية المصرية، وأصبحت قصائدهم تنتشر عبر المساحات الصغيرة المتاحة لنشر الشعر العامي المصري في صحافتنا، ومن أبرزهم مدحت منير ومحمد يوسف وجمال حراجي وخالد حريب من الإسماعيلية، وأحمد أبو سمرة وعبود حداد من السويس، ومحمد حجازي وأحمد سليمان وإبراهيم سكرانه من (بورسعيد)[٢٧].

وبين هذين النمطين: القديم الممثل في الزجل والأغنية أو الجديد ممثلا في الشعر العامي (الأصح هنا أن نقول: شعر التفعيلة بالعامية لأن المكتوب على النمط الموروث شعر عامي أيضا) تأتي رباعيات حامد البلاسي (بورسعيد) مازجة بين المحتويين في الشكل القديم (الرباعية غالبا والثنائية قليلا) فهي تتضمن محتوى فلسفيا معاصرا ورؤية فنية جديدة وإن اختار لها صاحبها - كما فعل صلاح جاهين قبله - شكلا قديما وأرى أن هذه التجربة مثلها مثل تجربة جاهين الرائدة تقدم شاهدا جديدا على وحدة الشعر العامي مهما تعددت أشكاله البنائية، فهناك شرط واحد في المبدع إذا تحقق كان ما يقوله شعرا، وهذا الشرط هو الموهبة الفنية الواعية.. التي تعرف بالثقافة كيف توجه نفسها في طريق الفن الجميل.

إنه نص خصب ومتميز في أي شكل شعري كان، قديما أو حديثا وعلى أي مضمون تشكل جماليا ذاتيا أو واقعيا غنائيا أو دراميا.

وتبدأ جولتنا مع ديوان حامد البلاسي (بورسعيد) شيخ شعراء القناة ورائد حركتهم الإبداعية دون منازع فهو شاعر كبير يكتب منذ ما يزيد عن نصف قرن بالفصحى وبالعامية وهب حياته تماما للفن، كان محله في مدينة بورسعيد مزارا لكل شعراء مصر، أحبوه جميعا وأحبهم ونشرت قصائده في معظم المجلات الأدبية المصرية منذ الخمسينيات وحتى التسعينيات في كتاباته قدر عال من الفلسفة ربما جاءته من تأثره بالعقاد، والفصحى، والسخرية ربما جاءته من تأثره ببيرم في العامية، وربما كان ديوانه المخطوط (رباعيات خيام مصري) الذي ينوي تقديمه للطبع هو أول مجموعاته العامية التي جهزها للنشر، ويتكون من ١٢٣ نصا شعريا قصيرا، يتكون كل منها من أربعة أبيات، يأخذ معظمها بشكل الموال الرباعي الأعرج، الذي تتحد فيه قوافي الأبيات الأول والثاني والرابع، ويختلف الثالث الذي يجيء بدون قافية، هكذا :

من رحلة السردين وصبره الخيالي
ورحلة البشاروش في قطن الشمالي
اتعلمت نفسي إني أصبر وأكابد
واتحمل الجرحين هواك والليالي.

هنا يتمثل (الصبر) تيمة أساسية تنتشر في الديوان، وهو صبر مصري صميم بالرغم من أن التشبيهين اللذين تنبني عليهما صورة الصبر قادمين من الشمال (رحلة السردين – ورحلة البشاروش) وكأن الشاعر - وهو يمنح صورة من بيئته الساحلية يؤكد قيمة الصبر

والمكابدة والتحمل لهوى غال جارح يستغرق عمر الشاعر كله، وهنا فلسفة عميقة تميز المصري الشعبي وإن جاءت لغتة بسيطة رقراقة وصوره قريبة الغور، وهي الميزة التي التقطها شاعر الشعب صلاح جاهين ووظفها بذكاء بارع في قصائده وأغنياته عامة ورباعياته المشهورة خاصة، وكما نرى في رباعيات جاهين ثقافة رفيعة تعلو سطح اللغة في بعضها، فإننا نرى هنا نفس الظاهرة التي تؤكد أن عمق الرؤية عند البلاسي ليس ناتجا عن معايشة الواقع فحسب، بل إن هذه المعايشة مصحوبة بدرجة عالية من الثقافة الرفيعة.

لما غضب نيرون على شعب روما
سلط عليها النار وخلاها كومة
وراح مع النسيان نيرون واتمحى
والشعب عاش فوق الملك والحكومة

هنا معرفة بالتاريخ الإنساني يوظفها الشاعر في إثارة الحمية ضد القهر والظلم والاستعباد.

يحتوي الديوان إلى جانب هذا الشكل الموالي الجميل الذي ينتشر في معظم الديوان (٩٨ رباعية) على ٢٥ ثنائية)، وتختلف الثنائية في تركيبها وموسيقاها عن الرباعية، إذ تتكون من بيتين تامين، بينما تأتي الرباعية كما سبق من أربعة أبيات مشطورة، وهذا هو شكل الثنائية التي تذكرنا بمربعات (لا رباعيات) ابن عروس:

بيتنا الصغير صغير　　لكن كبير بالمشاعر
حبيته وباحبه أكتر　　عشان خلق مني شاعر

هنا بيتان تامان من مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطرة، تتحد فيهما قافيتا الشطرتين الفرديتين، وتتحد - مع التغير - قافيتا الشطرتين الزوجيتين فهنا قافيتان متبادلتان هما ١،٣ + ٢،٤ بينما كنا في الموال الرباعي (أو الرباعية) مع قافية واحدة تتكرر في الأبيات ١،٢،٤ بينما يجيء الثالث بلا قافية.

وفي الثنائية تكثيف أقوى من الرباعية للدلالة أو للمعنى الفلسفي الذي يحمله النص، ولكنه يظل مختلفا عن الرباعية، ولا يمكن تسميته باسمها كما فعل الشاعر حين عنون ديوانه بالرباعيات، كما لا يمكن نسبة هذه النصوص إلى (الخيام) فبينها وبين رباعيات الخيام فروق بعيدة (رباعيات الخيام في الواقع ثنائيات تشبه مربعات ابن عروس) وتأتي حاملة فلسفة أبيقورية يمتزج فيها الأرضي بالسماوي، والواقعي بالمثالي، بينما تأتي نصوص البلاسي دنيوية واقعية..

ويأتي شعر محمد داود (من الإسماعيلية) امتدادا لحامد البلاسي، من حيث تأثره بالرباعيات والثنائيات.

أنا بدي أسمع إجابة
لحد أمتى الديابة
تحكم مصير الكتابة
ترفض كلام الغلابة
سمعني شاعر ربابة
بيغني مغرم صبابة
لقيته قال للصحابة

ما دام قانون الكتابة
مخنوق في إيد العصابة
والكلمة عايشة في غابة
ما عادش ليها المهابة
لزمتها إيه الكتابة؟

نفس الإيقاع - تقريبا - الذي تبني عليه الثنائيات لكنه هنا يمتد في أبيات ستة تحمل في كل شطراتها نفس القافية الواحدة، وهنا رؤية فلسفية للواقع الثقافي الذي لا يقبل الأصلاء من المبدعين... لسيطرة (الربابة والعصابة) عليه فيضطرهم إلى التوقف عن الكتابة بعد أن فقدت قيمتها (المهابة التي كانت لها في الماضي) فلم يعد لها قيمة (لزمة) ويبدو أن الشاعر محمد داود قد اتخذ لنفسه هذا القرار بالفعل فمعظم نصوصه التسعة تنذرنا بتوقفه:

أحلا الكلام ينكتب
من غير مناسبة انشطب
من غير محاكمة انصلب
وصديقي لما اكتأب
والدمع منه انسكب
حلف ما يكتب أدب
في دنيا فيها العجب.

ولكنا نختلف مع الشاعر، فلا يمكن لأي قوة أن توقف تيار الموهبة، وهو شاعر موهوب ومتمكن من أدواته كثيرا وعليه أن يتغلب على

نفسه وعلى الواقع الثقافي الذي لا يرضيه ولا يرضينا وأن يكتب ويكتب حتى يصبح وجه الواقع جميلا.

فإذا انتقلنا للجانب الزجلي والغنائي سنجد إبداعات جيدة لشعراء لهم تاريخهم في هذا المجال كالشعراء كامل عيد (بورسعيد) وحافظ الصادق (الإسماعيلية) ومصطفى محمد إبراهيم (الإسماعيلية) وأحمد رشاد أغا (السويس)، وسنجد تجارب مبتدئة لعطية غنيم الجندي (الإسماعيلية)[٢٨]، وأحمد عيد وجلال الجيزاوي (الإسماعيلية)، وزينب الشريف (السويس) وفاتن صلاح عباس (الإسماعيلية)، عبدالرحيم البنا وهيثم أحمد فؤاد وشوقي عبدالوهاب (الإسماعيلية) ونيفين سيد إسماعيل (الإسماعيلية) وغريب جارحي كامل وطارق الشناوي (بورسعيد) وغريب جلال نصر (السويس) فمعظمها تجارب مبشرة وواعدة وسيكون لأصحابها وجود حقيقي على أرض الشعر لو اجتهدوا.

وتأتي الأغنية الجديدة في صورة متميزة بلغة رشيقة من الشاعر محمد البنا (بورسعيد) الذي تمتعنا كلماته، حينما أسمعه من مدحت صالح في أغنية (زي القمر) من (ألحان خليل مصطفي).

زي القمر، لأ دا القمر هو اللي يمكن زيها
طب والسهر يحلا السهر طول ما السهر مع ضيها
قالوا القمر فوق السما
وأنا قمري جاري إنما
من غير عيونه المغرمة
لا الدنيا تحلا ولا السهر

قالوا القمر له نور وضي
وأنا قمري لسه ربيعه جي
في آيات جماله ما شفت زي
وعينيه غناوي ف ليل سفر.

رقرقة لغوية رشيقة في صور شعرية هادئة في خفة روح مصرية عالية، هذا كنز شعري فحافظوا عليه، فسوف يسهم كثيرا في تطوير الأغنية المصرية المعاصرة، ولسوف ينهض من كبوتها بجهده وجهود زملائه من شعراء مصر الحقيقيين.

يبقى الجانب التفعيلي (شعر العامية) وما نلبث أن ننغمر في شعور بالبهجة لوجود هذه المستويات المتميزة من الكتابة الشعرية، التي تضع أصحابها في الصف الأول من شعراء العامية المصرية المعاصرين، ومن هذا الصنف الجيد نقرأ لهؤلاء (أحمد سليمان، محمد حجازي، إبراهيم سكرانة، عبدالقادر مرسي، عبده العباسي، الانفراجة الشعرية التي تلت الرائدين محمد عبدالقادر وإبراهيم الباني (بورسعيد)، ومدحت منير ومحمد يوسف وجمال حراجي وخالد حريب (الإسماعيلية)[٢٩] الامتداد الجميل لشعر الرائد سعيد سلام، مع تنوع جيد في الأبنية الشعرية والتشكيل الجمالي والرؤية الفنية، وأحمد أبو سمرة وعبود حداد وصلاح نجم (السويس) الامتداد الجديد للفنان التلقائي الكابتن غزالي[٣٠].

إن وجود هذه الطاقات الشعرية في هذا الإقليم يجعله من أغلى مناطق مصر في شعرها العامي ذي المذاق الخاص (رغم تعدد درجات

الحلاوة فيه) فهو رقيق حاد، متدفق، داهم، مقاوم، شريف، مصري الدم والروح واللسان، منتم للوطن الجميل/ الشعر الجميل، فليبقوا لهذا الواحد الوطن / الشعر زادا ولأبنائه زوادا وروادا.

يقول أحمد أبو سمرة (السويس) في قصيدته (انفصال حالة):

عصفورة حطت ع الودع
قرب لها فردين حمام
وارثين طهارة عمرهم
من طهر مريم
والبراءة من صدق كل الأنبيا
لمحوا جناحها بتكسره غربة زمانها
والدم نازف ع الورق
حبات عيونها اتفرفطت فوق الرغيف
مدوا إيديهم للعيون المبهمة.

هنا ترقى الصورة في البناء اللغوي الحكائي، لتصبح رمزا شعريا بسيطا وقويا في حمله الدلالي وعطائه الجمالي.

وإذا كانت الصورة هي المرقى الفني في هذا النص، فإن الغناء الشجي عند (مدحت منير) من (الإسماعيلية) يكون المرقى الذي يصعد عليه نص (والقلب سكر خفيف) حين يقول :

كانت مراكب بتغرق
كانت مراكب بترحل من يناير إليه
وكان الشتا ع النواصي مضيع المفاتيح
وفبراير يغاير قبلته ويشرب

وسبتمبر يستغفر ربنا ويسقيه
وكانوا
فرادى
بيخشوا القميص م الربيع
وجماعة بيهشوا القمر فوق الرغيف.

تنبني القصيدة على تيمة موسيقية مواتية لكم من الشجن الحميم تحمله لغتها الجميلة. ويقوم (التكرار) الموظف بإتقان بدور مؤسس وفاعل في تحقيق البنية وتشكيل التجربة.

ويقترب (أحمد سليمان) كثيرا من هذا البناء الموسيقي الدال، ولنقرأ قصيدته (إعدام جيل) التي يقول في نهايتها

يا أهل البلد .. دستور
هذا الوطن للكل والا اللى عاش في قصور؟
هذا الوطن في الضل والا خلف خط النور؟
هذا وطن للحياة والا انتحار بالدور؟

هو نفس الشجن الموسيقي الحميم، يمثل (التكرار) الموظف بإتقان أهم ركائزه البنائية.

ويأتي شعر إبراهيم سكرانه عزفا جيدا على نفس الوتر البنائي، حين يقول في (غنيوة رجوع) :

أنا ليّ فيكي دمعتين فاضلين
ومن سنين بابكيكي
أبكيني ردى غنيوتي

لاجل ما احسك في ابتداء الطهر

غنيوة رجوع.

يستكن الأمل في التغيير داخل رؤى الشعراء القناليين إذ تظل هناك رغم كل المعوقات طاقة أمل واقعة لمزيد من المجاهدة والصمود. يقول فتحي نجم (الإسماعيلية) لنخل الهموم:

وآهين يا نخلة موجتي طارحة الهموم

بلحك وما تساقاش كويس

بلحك ومش محتاج لمية

طب مين بيسرق ضحكته ويدبل الخد

الرطب فوق الجريد

هو رمز بسيط ودال في هذه النخلة المصرية الحبيبة (نخلة الهموم) التي ستعود قريبا لعطائها النبيل من أفضل (الرطب) سيزهر الأمر يا شعراء القنال، هكذا يقول أخوكم صلاح نجم (السويس) في قصيدته (حروف اسمك):

أنا رسمتك في مدرستي

في كراستي

ولونتك بلون الفل

شميتك

وفي السهراية لحنتك

وغنيتك

أمل بيطل من طاقتي

على بابي

حفرت المعني في قلبي
نقشت الإسم في كتابي
ورددتك

ترون هنا أن الانتماء يتشكل بطاقة هائلة من (الإصرار والعزم وأن الحب الحميم هو أول بذور هذا الانتماء.

و(الانتماء) سمة تميز شعر القنال العامي وتتأكد في نصوصه كلها، ومنها (ضل الصدى) للشاعر محمد حجازي (بورسعيد)

يا اللي انت مليتني وأنا باستنظرك
مديت لحدك سكتي
وخلطت شكلي بمنظرك
وديت لغاية خطوتك ندهة
ودعوة بالأمان
وزرعت فوق كفك جهاتي
وفتحت لك كل البيبان
ورصدت لك
قلم النديم
وحصان عرابي
رهنت حلمي
عند غيم ليلى المرابي
اظهر وبان.

إنه إصرار على التحقق وثبات على المقاومة ورغبة جارفة في النصر على كل الأعداء، والقنال هكذا شعب صلب في انتمائه، عظيم

في صموده، منتصر دائما لهذا الذي يحبه ويرجوه وتظل وحدة الوطن أول أسباب انتصاره، هكذا يقول محمد حسين الجنايني (السويس) في قصيدته (واتحدتي يا مدينتي):

واتحدتي يا مدينتي
تعزفي أحلا الكلام
يا اللي ناوي تدق بابي
مش هاسيبك غير حطام

ومع هذه الصلابة والقوة، فشعب القنال من أرق الطبائع في بلادنا وأكثرهم عشرة وحبا للبشر، يقول الصوت الرقيق للشاعرة سلوى السيد عبدالغني (بورسعيد) في قصيدتها (أنا إنسان):

أنا إنسان
لكين حساس
في يوم الفرح أقيم أعراس
أحب الزحمة واتونس بحب الناس
باحب البحر في سكونه
واحب النور يدوم لونه
واحب الصخر بجموده
وبصموده
ولحظة الاقيه جليس حساس
صديق وناس

أنتم هكذا يا سلوي ومصر كلها مثلكم، علمتم أبناءها جميعا باستبسالكم ومحبتكم وإنسانيتكم فكيف تهون الروح ولا يهون الوطن؟

وتمتد الرقة الصامدة في شعر المرأة القنالية، وأعده مكسبا عظيما لحصاد المرأة في شعرنا العامي المصري تقول زينب أبو الفتوح (السويس) في (حكاوي شهر زاد):

بلغني أيها الملك الجموح
ذو العشق الفصيح
أن احتواءك كان خديعة
وفخ للقلب انتصب
مراجيح ليلاتك مدبوحين
متعلقين بعيدان قصب
بيدوخوا فيك العروسة
اللى اختيارها اتعصب
وصوت قرارها فتتوه
موتوا شهوة جداله
ما بقاش سؤاله عن الفوارس يتحسب
وانت السبب
يا أيها الملك العجيب.

مع الرقة تكون القوة، ومع الذوبان فيمن نحب يكون الإباء مع من نحب، وامرأة القنال مثل الشمم المصري والإباء العربي الحميم وربما جاء هذا المزيج الإنساني في شعب القنال من وجودهم نقطة ضوء عابرة بين عنصري شعبنا الحبيب المصرية والعربية، وهي في

عبورها تشع وتستقبل الإشعاع فيما بين أفريقيا غربا وآسيا شرقا وأوروبا شمالا ويؤكد ذلك شعرهم - بل شعرهن العامي - الجيد فعبير نصر السيد (بورسعيد) ترى نفسها جزءا من طبيعة القنال المتفردة (نقطة مطر) ووجدت هذه النقطة الصغيرة نفسها تحلم:

وقعت على شباك صغيّر
خايفة تتبخر
تمـوت
خايفة لا الثانية تفوت
قبل ما تحلم تكون
كلمة خارجة م السكوت
روح بتخبط جوه جدران التابوت
لازم ابقى
لازم ابقى..

تمرد إنساني جاد وحاد ورقيق مشروع يملأ نفوس شعرائنا رغبة في الحياة وتمسكا بالوطن وبالفن وتأكيدا لحقيقة وجودهم مواطنين شرفاء صانعين بقوة الفن وصموده مجد هذا الوطن وإنسانه.

ويتبدي التشكيل الجمالي واضحا حين ترتدي اللغة الشعرية ثوب البساطة الآسرة، يتبدى ذلك الوضوح في مطولة (محمد يوسف) الشعرية (الإسماعيلية) التي طبعها في كتاب صغير بعنوان (لبن العصفور) ففيها حس درامي جيد تتبلور من خلاله علاقة حميمة ربطت

بين الشاعر الشاب ومواطن بسيط يهدي إليه قصيدته الطويلة وهو (أحمد حسن الشرقاوي):

عم أحمد حسن الشرقاوي
قلبه ما كبرش معاه
دنه يعيط ويزقطط
ويدور بتنطط جواه
لا الدقن البيضا ولا التجاعيد
ولا سمك إزاز النضارة
خلوني أصدق
أنك عجزت يا عم أحمد
جلدك يتكرمش ممكن
صوتك يتحشرج ممكن
إنما قلبك إن أمكن
يخرج يلعب بالفوانيس.

ما أرق العاطفة وأقواها حين تحول الفعل الإنساني متجسما في البطل الفقير أحمد حسن الشرقاوي إلى قوة تهيئه لامتلاك أثمن درجات الحب الإنساني، وهو الفن الجميل الذي يستطيع القيام بهذه المعجزة المبدعة (التحول) إلى الأجمل والأعظم.

وهذه البساطة المبدعة في اللغة الشعرية تنتشر عند معظم شعراء الإقليم حتى في النصوص الرمزية مثل قصيدة (جمال حراجي) (عصفورين من نار).

عصفور مجنون ما فضلش غيره

نقر بمنقاره الخشب
واتخبى في زحمة شعرها
ما تسيبش القمر ينزل على كتفك
فتشربوا العصافير
وتزوغي في المرايات
ما تسيبيش قلبك للعصافير
تسرقه.

صورة درامية مساعدة لتحقق بصمودها رمزا فنيا شديد الفعل للدلالة الفكرية التي تستهدفها رؤية الشاعر. ومثله نرى شعر (عبود حداد) (السويس) ففي قصيدته (أحضان الغروب) تقرأ:

كن وديع
حس بيا وباشتياقي المستميت = (بيّ)
دا أنا ناى وبيت
مرصود على حيطانه الأمل
روحي خجل، بتشق عمق المستحيل
وانت ليا المستحيل المستباح.

نفس الرغبة الحميمة في التواصل الإنساني بالوطن التي لمسناها في نصوص سابقة تأتي هنا في لغة تكاد تكون يومية حاملة لدلالات شعبية غزيرة مثلما نجد - أيضا - في (رياح الغربة) لعبد القادر مرسي (بورسعيد):

رياح الغربة بتصفر
وتتكسر رقاب الغاب

شواشيها تطول المية في بحيرة
ملتها الحسرة والحيرة
وبحر يزوم
أنين مكتوم
وأنا صياد.

يلتحم الإنسان بالطبيعة والصياد ببحيرة المنزلة (المتوسط) في وحدة فنية جميلة يتحقق بها الهدف ويتغير من ثم في الرؤية الشعرية - الواعية - وجه الواقع، هكذا يقول خالد حريب (الإسماعيلية) في (الهجوم بالرصاص الحي):

تأسرني ضحكة عيلة
فرحانة بالأراجوز
يا حسرة الشورت الجديد
حين احتضار العيد
بعيدية ما كفتش
كشفني راسك للسما
بصوا الملايكة لبعض.

وهنا بعد تصويري جديد، حيث يغزو التصور الديني (المعتقد الشعبي) نسيج اللغة البسيط فيكسبه متانة وقوة، مثل المتانة التي يكسبها توظيف الموروث الشعبي في قصيدة (ناعسة والريح الجاية) للشاعر عبده العباسي (بورسعيد) حين يجدل حكاية أيوب وناعسة في بناء قصيدته جدلا جيدا:

وناعسة تضفر شعرها
الصبح جاي أجمل ولد
لازم يشوفها صبية بكر
بين الغصون راح تتولد
بكره الحبيب حيدق بابها
زي ما قال: الودع.

والحكاية الشعبية بدلالاتها التي يجددها الشاعر توقظ في الجماعة الشعبية حسها الضائع بالانتماء مثلما يوقظه الحس الديني إن لم يكن أشد.

* ثم يأتي الجراد، وكم كنت أود ألا يلحق الجراد بالشعر العامي في القنال، ولكنها آفة فنية لحقت - في السنوات الأخيرة - بشعرنا فصيحه وعاميه، وكان مقدرا لها أن تغزو زراعاتنا الجيدة، بما اتخذت لنفسها من اسم (هو على مسمي بالفعل) وهو (الجراد) حيث ينفك الشعر فيعود نثرا، وينحل النظام فيصبح النص فوضى، وتضيع البلاغة وتضحى الكتابة ثرثرة، جوفاء، أرقى منها الكلام الشعبي العادي لجماعات المصريين في كل مكان، وصل الجراد هذا متمثلا في كتابة شاعرين هما: حاتم مصطفي مرعي (السويس) وأحمد خليفة حسن (الإسماعيلية) تضيع موهبتهما الشعرية تحت سنابك الثرثرة واللامبالاة، كما نرى في قول الأول من نصه (مجرد وصف):

أوصف لي طعم الصعلكة
وانت قاعد في بهو فندق فايف ستارز وبتشرب كوكتيل

وقبل آخر شفطة بترمي الشاليمو ورا ضهرك
وتزوغ من نظرة غريبة محاصراك لحد باب الـ wc
اللي في آخر لحظة بتكتشف إنه حريمي
فتلف حوالين نفسك ٣٦٠ وترجع خمس
خطوات للخلف تحس ان وشك
بقى براد شاي من غير غطا
يا دوب نازل من ع النار ويزبوزه مسدود
فمتعرفش (هكذا) تصبه وتفضل بسخونتك
لحد ما تتبخر.

إنها كما قلت (ثرثرة) فجة وممجوجة وإضاعة للوقت وتمييع لكل الأبنية الشامخة التي أقامها شعراء العامية الحقيقيون في القنال ومن هذا النوع الغريب يكتب الثاني نصا بعنوان (أخبارك إيه) يقول في أوله:

وأخبار العربيات المرسيدس
في الشارع
وأخبار الصحبة وشرب البانجو
وسيد بقلة بتاع النسوان
سيبني أنام
وغطيني بجرانين اليوم
وقبل الشمس ما تطلع
أحكيلي (هكذا) عن سهر الليل
والفرن الآلي
والكرسي المكسور اللي ضحكت عليه

واحكيلي (هكذا) عن أحوال الدنيا
في عيون الناس .
والبس طربوشي المتعلق
على مسمار الحيط.

امتداد لسابقه من حيث امتهان الموهبة في كتابة عدمية لا تتصل بأرض ولا تصعد إلى سماء، فهي جنس أدبي لا ينتمي للشعر ولا النثر، لأنه لا ينتمي لأي قيمة إنسانية مما يجب أن يحملها الشعر، وحتى النثر الجميل.

وهنا أوجه النصيحة للشاعرين ولكل من تسول له نفسه تصديق أن هذا النوع من الكتابة فن جميل أن يراجعوا أنفسهم فيرجعوها إلى جادة الصواب ويحاولوا - وإن تعبوا ففي الفن درجة غالية من التعب - أن يكتبوا شعرا حقيقيا وهم بذلك يحافظون على قواهم التي يعرضونها بالاستسهال أو عدم الوعي بالفن للضياع، لتحموا مواهبكم من الضياع، وثقوا بذلك أنكم تسهمون في حماية فنكم، بل في حماية وطنكم الذي لا شك في انتمائكم إليه وحبكم له.

(٣)

ترى هل استطعت أن أغوص في هذا البحر الجميل من شعر القنال العامي وأن أعود إليكم بما كنتم تطمحون وأطمح من كنوز ونفائس؟ أم أنني قد وقفت - فحسب - على شاطئكم الشعري فزدت قربا من جمال إبداعكم؟

أظن أن هذا البحث قد توصل إلى جملة من النتائج والحقائق التي يفخر بها وأهمها:

١- غزارة الإبداع الشعري المصري في إقليم القناة كما وكيفا وهي غزارة لا يشبهها إلا الواقع الشعري في كل من دمياط والإسكندرية، حيث يزيد الحصاد العامي الجميل، وعدد الشعراء الذين يبدعون فيه، زيادة ملحوظة وتتحد مواقفهم الجمالية والفكرية مع شعراء القناة بشكل لافت، وربما كانت الطبيعة الساحلية لهذه الأقاليم الثلاثة التي أشرنا - قبل - إلى بعض سماتها دافعا قويا لهذه الوحدة الفنية.

٢- ظهور جميع التيارات الشعرية المسيطرة على العامية المصرية وبشكل جيد في إبداع القناة (الزجل، الأغنية، القصيدة العامية، قصيدة النثر).

٣- تعايش جميع الأجيال الشاعرة بشكل جيد وتحول الصراع الفني بين الأجيال أو المذاهب الإبداعية إلى حوار خصب يأتي ثماره الطيبة في جميع المستويات الإبداعية سواء التي يفرزها جيل الرواد أو جيل الوسط أو جيل المبدعين الشبان والمبتدئين.

٤. يتميز شعر القناة بوضوح الرؤية واتساعها وبقوة الموقف الفكري الذي تحمله هذه الرؤية خلال تجليها في نصوص المبدعين من الشعراء.

٥. يبقى الوطن قيمة لا تعلوها قيمة، فتلتف حوله النصوص في قداس إبداعي يرتفع فيه نشيد الانتماء والحب معلنا حميمية الاتصال الرابط بين شعراء القنال ووطنهم المصري الحبيب، مما يجعلهم جزءا من النسيج الشعري الحي والفاعل في بناء مستقبل هذا الوطن الذي يتواكب معاصرة وقوة مع بناء الشعر المصري المعاصر عند أجود شعرائه.

٦. أحيي كل المبادرات الجيدة التي تساعد على نشر هذا الإنتاج الشعري المتميز لشعراء القناة وأنصحهم جميعا بالتقدم إلى دور النشر الحكومية وسنجبرها على نشر أعمالهم المتميزة، فهم أولى من كثيرين تنشر لهم هذه الدور، ومازال مستوى كتابتهم دون مستوى الكثيرين من مبدعي القناة.

٧. أتوقع أن ينهض شعراء العامية في الإقليم بل كل الشعراء فيه فيقيمون ندوات وأمسيات شعرية مشتركة يملأون بها فضاء الواقع.

* * * *

بورسعيد(*)

(١)

في البدء أقرر أنني أوفر حظا من غيري باحثي هذا المؤتمر ودارسي إبداعات أدباء بورسعيد، ذلك لأن ما جاءني من قصائد شعراء العامية البورسعيديين كان غزيرا حين بلغ ثلاثا وسبعين قصيدة لمجموعة من المبدعين (عشرين شاعرا) بعضهم دخل ضمن صداقاتي من قبل، ومعظمهم سينضم منذ الآن ومن بعد إلى هذا الفيلق الجميل من الأصدقاء.

ولوفرة الإنتاج العامي الذي عكفت على قراءته لأكثر من شهرين، وجدتني مترددا في الكتابة عنه، وكانت أمامي معضلة كيف أبدأ؟ ومن أين؟ حتى كانت هذه الملاحقة الحبيبة من أصدقائي في بورسعيد وعلى رأسهم طفل القصة المدلل قاسم مسعد عليوة.

تنقسم قصائد البحث إلى أقسام ثلاثة بحسب النوع التعبيري الذي اختاره كل شاعر من مبدعيها، وهي بحسب التراكم الكمي:

١- شعر العامية بلغ ثلاث وأربعين قصيدة كتبها الشعراء : أحمد سليمان (٩ قصائد) ومحمد حجازي (٧ قصائد) وعبير نصر(٧ قصائد) وابراهيم سكرانة (٦ قصائد) وعبد القادر مرسي (٥

(*) نشرت ضمن كتاب أبحاث (مؤتمر بورسعيد الأدبي الثاني ٢٦-٢٨/١٢/١٩٩٥).

قصائد) وأحمد عمر (٣ قصائد) وسيد الحلواني (قصيدتان) وطارق عباس (قصيدتان) وجمال زهران (قصيدة) وعبدالفتاح البيه (قصيدة).

٢- الأغنية : بلغت الأغنيات سبع عشرة أغنية للشعراء: محمد البنا (٥ أغنيات) ورمضان إبراهيم (٣ أغنيات) وطارق عباس (٣ أغنيات) ومحمد حسن (أغنيتان) وحسن الزعيرى (أغنيتان) وممدوح أمين (أغنية) وسعيد طاهر (أغنية).

٣- الزجل : بلغت القصائد الزجلية ثلاث عشرة قصيدة للشعراء: كامل عيد (٨ قصائد) ومحمد درغام (٤ قصائد) وإبراهيم الفراش (قصيدة).

ومن استقراء هذه التقسيمة نستنتج أن أرض بورسعيد شديدة الخصوبة في مجال الشعر العامي المصري. وأن هذه الأرض صالحة لاستنبات هذا الشعر ورعايته في كل صوره. وأن شعراء العامية في بورسعيد قد زادوا كل الصور الشعرية المتاحة في واقع الشعر المصري المعاصر. وهي الزجل والغناء والشعر. غير أن الشعر - وهو آخر تجليات الكتابة بالعامية وأكثرها نضجا - يحتل - في التراكم الكمي والكيفي أيضا - المرتبة الأولى في هذا الإقليم. يليه على الترتيب الأغنية والزجل. ويمكن بتحليل آخر لهذا الترتيب أن نخرج بهذه النتيجة: وهي أن الشعر العامي الأكثر وجودا وانتشارا في بورسعيد. قد وصل إلى هذه الدرجة من الزخم الفني نتيجة لتفاعل شعرائه مع الواقع

الاجتماعي في الإقليم - بعدالانفتاح - والواقع الثقافي العامّ في مصر الذي تأثر كثيرا بهذا المتغير الجديد وهو الانفتاح.

وجاءت الأغنية في المرتبة الوسطى بين الأكثر والأقل (الشعر والزجل) لأنها - ومن النصوص المدروسة - قد أفادت من كلا النوعين. أفادت من الشعر بوجود الصورة الشعرية مزية تحلى الأغنيات البورسعيدية، ومن الزجل بلجوئها إلى العبارات اللغوية البسيطة والأبنية غير المعقدة لتؤدي دلالة نفسية وفكرية قريبة الحدوث والتأثير في نفس المتلقي.

بينما جاءت قصائد الزجل قليلة العدد، ربما لاعتقاد الشعراء أن المرحلة قد تجاوزته، لما فيه من مباشرة وقرب من طبقة الوعي الخارجي للمتلقي الذي - يفترض - أن وعيه الداخلي هو الذي يعمل الآن بقوة لا يستطيع الزجل بحكم طبيعته البسيطة أن يشكلها أو حتى يسهم في تشكيلها.

وبدءا فإن اهتماما شديدا بالواقع العام (للوطن الأم والخاص للإقليم) قد امتد ليشمل كل هذه القصائد من أنواع التعبير العامي الثلاثة. بينما جاء الاهتمام بالذات أي بوجدان المبدع الفرد ضئيلا للغاية حتى يكاد ينعدم.

في مقاربة مع نصوص المجموعة الأولى (الشعر العامي)، نرصد ارتفاع حسّ التواصل مع الواقع، الذ يظهر في هذا المقطع لعبد الفتاح البيه :

كداب يا ضحك الوشوش
شيل الرتوش
النمل ساحب في الشقوق
والليل سفر
قلبه حجر
والناس جريد
ينفخه بعد النسيم
وشك قديم
خاصمت تجاعيده الشروق
وما عادش صاحبي بيحملني
سكر الوجه البشوش
والمطر
ما عادش بيروي
زهرة الود القديم.

هي رؤية شعرية شديدة الرهافة لواقع شديد الوطء، انقلبت فيه الأوضاع رأسا على عقب.

ويرى طارق عباس أن الماضي (الطفولة) كان أجمل كثيرا من الحاضر:

مش ممكن أبداأنسى النخلة المزروعة على ناصية جاردن سيتي
كدت باحس بجريدها واقف يضحك
وأن جذورها ممدودة وراشقة ف كل حواري بلدنا
وساعات كنت باشوف في النخلة صورة ستي
ولما بنضربها بالطوب كانت بتعيّط

وبتنزف في بلحها الأخضر
والمصحف طعم بلحها لسه ف حلقي.

أما عبير نصر فتتشكل رؤيتها للواقع جميلا من خلال (الحلم) الذي يتجسم بصور متعددة، في كل قصائدها، وبصورة أخص في (حلم نقطة مطر) :

جفت النقطة الحزينة
اللي أحلامها الدفينة
غادرت الكون والمدينة
وف ثواني اتبخرت.

وفي رؤية عبدالقادر مرسي يبدأ تلمسنا للأسباب التي أدت إلى إجهاض الأحلام لدى الشعراء، ففي قصيدة (الصعب) يقول عن جيله:

شباب أسمر بقد نحيل
عرق ينضح يكوّن نيل
كوريك حاضناه
إيدين عرقانة معروقة
وشوش شقيانة
تحت الشمس محروقة
بتبني ف مصر مليون قصر
وعايشة ف عشة مزنوقة
تغمّس لقمة بالملحة
تحوّش قرش لعيالها
عشان ماف يوم تكون فالحة

ويتفق معه في الرؤية سيد الحلواني حين يقول في (٣ حروف في الميزان):

إزاي ينام؟
والنقطة فوق الحرف خايفة لتتقرأ
والظلم فارد من ميزان العدل سكة وقنطرة
واحنا العدم
ماشيين بثقل وجرجرة
بتاخدنا أمانينا لعذاب
وبتاخذ خطاوينا لورا
ياهلترى مين البريء
بحر الزمن والا الغري؟!!
خلعوا شفايف الابتسام
والاتهام
كأنهم شيلة ع الضهور
والخوف لجام
إزاي ننام؟.

في رؤية هذا الشاعر نرى الخوف سببا للتدهور الذي لحق بناس هذا العصر، وإذا نهضوا - وهو ما يحمله موقف الشاعر في القصيدة - توقف التدهور.

وإذا كانت رؤية السابقين تكاد تتكون عند حدود الوطن الجغرافية، فإن رؤية أحمد سليمان تمتد لتضيف لجغرافية الوطن معالم الخريطة العربية كلها، فهو في قصائده يوجه (إدانة) للعرب أجمعين،

ففي القصيدة القصيرة المسماة (إدانة) والتي يهديها إلى (ناجي العلي) نرى صورة لكل الفنانين الشرفاء الذين يرمز لهم ناجي العلي:

عاشق متيم يتيم الأرض والخلان
عاشق يشتهي الأوطان
شاهد زمان ع العرب
شاهر بقلمه يا ألم فرض
ساكن ما بين الشهداء والشرفا
والشعرا واقفين في طابور القهر
والعهر جوه القصور بترول بلون الدمن
يتباع معاه الشرف
والكلمة والمبدأ
وخيانة الصاحب
ألعن من الأعداء.

وإذا كان هذا هو حال الفنان المناضل كان توظيفه للفن سلاحا في مواجهة الأعداء جميعا. وكان مصيره بالحتم أن يقتل غدرا. لقد كان الشاعر صادقا إلى أقصى درجة وهو ينهي قصيدته برثاء كل المناضلين الشرفاء مقدما:

عاشق أنا
يا ناجي من يناجيك
بارثيك برغم الألم.
بارثيك برغم الحزن أنا بارثيك
بارثيك وبارثي الكل فيك.

وتمتد رؤية أحمد سليمان لتشمل جيله كله، ففي (إعدام جيل) :

جيلي اتقتل مرات
جيلى اتولد في سكات وعاش
ببيات يحلم ومن جواه
أمنيته أبسط أدوات الحياة
أحلت فينا العاطفة
أحلت فينا أنسنا
وأنا جيل ما هوش مهزوم
لكنه مشغول بقوت اليوم.

لكن هذا الانشغال باليومي والضروري لا يفقد إنسان الجيل أمله في البقاء والمستقبل:

واحتمالنا في الرجوع
إن لسته القلب ساكن في الجسد
بين الضلوع.

أما محمد حجازي فيعتمد على الصورة الشعرية بطريقة ملحوظة، وهو يشكل رؤيته غير الراضية عن الواقع، في (السر.. الناب) فيقول:

وأنا لو أعرف
إن الشمس اللي ف يوم سجدت لي
حتخون وتغيب
والضي ف وش البدر يشيب
ونجومي تضل تضلم سككي

كنت اتمنيت لو كانوا سابوني
ياكلني الديب.

وبنفس طريقة التشكيل بالصورة، يأتي شعر إبراهيم سكرانة في لغة بسيطة تومىء إلى دلالات عميقة، يقول في (المراكب الورق):

وعرفت إنا وكل الصغار
من بعد ما الحلم اتسرق
وان المراكب الورق
عمرها ما تواصل الترحال لشط.

ومن ثم فإن على الأطفال أن يصيروا رجالا قادرين على صناعة أقوى المراكب وركوبها.

ويرى أن على الإنسان - مهما حدث - أن يتمسك(بالبراءة) التي تعني الطفولة / في الغد القادم الأجمل:

أقطف ضحكاية من الشموسة ف حضن وبوسة
أطبعهم فوق خدك، أملك بك كل الكون
واخدك وأطير ويا العصافير.. تسبق
جناحات الصبح لأبعد نجمة هناك بتسلم
ع البساتين وتسافر وقت الندى ما يبل
خدود الورد يندي الأرض صباح منقوش
ببراءة ضحكة في عينيك طالة تاخذني
هناك.. وتجيبني معاك للأرض نقوم
من الحلم الحلو.. وطفل صغيّر لسّه بيحبي
لقلبي يخبّي حاجات جواه..؟

وبهذه الجملة الشعرية، التي تشكل حلم الشاعر المعاصر بمستقبل جميل، تكون رحلتنا مع الشعر العامي في بورسعيد قد قاربت النهاية، ولكن يبقى شاعران هما أحمد عمر وجمال زهران لما يزالان في بداية الطريق. والأول يبدأ دائرا في فلك الذات، بينما يعيش الثاني تجربة استشهاد أخيه في الحرب، وما زالت أدواتهما في حاجة إلى صقل وتنمية وليتهما يحاولان بالفعل لتكسب بورسعيد من نضوجهما الفني الكثير.

أما الذين وقفنا معهم كشفا عن رؤيتهم للواقع، من خلال قصائدهم، فإنهم قد وصلوا بموهبتهم إلى حد الاكتمال الفني، ويكون أحمد سليمان أولهم في امتلاك الأدوات الفنية اللازمة لبناء القصيدة، كما تتميز قصائده بلغتها الشعبية التي تميل للبساطة عبر تدفق موسيقي جيد تحمل معه دلالاتها الواقعية (الوطنية والقومية) بشكل متميز.

بينما تبدو الإمكانات الفنية لمحمد حجازي وإبراهيم سكرانة متأرجحة بين الاكتمال والتكون، ففي بعض نماذجهما محاولات جاهدة للكتابة التي تجعل النص مجرد تمرين لغوي على كتابة الشعر (نظر قصائد، تكوين ورم النشيد لسكرانه، ومركز الدائرة ونقطة وفاصلة لحجازي، كما إن تجربة كل منهما لا تزال مترددة بدرجات متفاوتة بين التجديد والتقليد، التدفق الموسيقي واللغوي والكزازة فيهما.

واثق أنهما سيجدان الطريق في القصيدة العامية، هو الأنسب لتشكيل تجاربهما الواقعية ورؤيتهما للواقع.

وتجيء قصيدة عبدالفتاح البيه كبيضة الديك بها من الدرامية لمسة ملحوظة لكن تقلب الموسيقي يفقدها الكثير من التماسك البنائي، ولو أنه أخلص للشعر العامي كما يخلص للمسرح، لاحتل مكانة مرموقة بين شعرائنا.

ويأتي شعر عبدالقادر مرسي قويا، بموقفه الشعبي المنحاز لفقراء الوطن، وبخاصة الصيادين تتكون صوره من عالمهم (الشبك - الكوبيا - المجداف - الغزل - الرصاص - النورس) وتأتي نصوصه محملة بشجن إنساني جميل.

وبالمثل تبدو إمكانات عبير نصر الفنية إذ تستخدم لغة شبه طفولية في تعبيرها عن حلم الإنسان البسيط في رموز قريبة التناول وسريعة الوصول إلى قلب المتلقي قبل عقله.

بينما تجيء قصيدتا طارق عباس بداية جيدة لشاعر يمكن أن يتأكد لو أعطى نفسه فرصة التعبير بحرية عما يحمله لنصوص من تجارب واقعية، فقد لاحظت عليها - اليوم - قدرا من التكلف الذي يعوق حرية التلقي كثيرا.

أما الأغنيات البورسعيدية فتأتي حاملة دلالات (الحنين، والوحشة، وافتقار الحب، وطلب الحبيب، وغياب المواسين) وهي الدلالات العامة التي تدور فيها الأغنية المصرية من زمن بعيد.

وتدل النصوص المقدمة لنا على سمات فارقة تميز - فنيا - شعراء الأغنية في هذا الإقليم.

وأول هذه السمات نجدها في البحر بكل ما يحتويه من نعم ونقم:

قالوا القمر فوق في السما
وأنا قمري جاري .. إنما
من غير عيونه المغرمة
لا الدنيا تحلا ولا السهر.

هذا مقطع من إحدى الأغنيات الأربعة التي كتبها محمد البنا ليغنيها مدحت صالح، نلمح فيه رشاقة الأغنية الجديدة، وسرعتها الإيقاعية، وهو ما نرصده في الأغنيات التي كتبها ليغنيها كل من محمد الحلو وعفاف راضي وعلى الحجار.

غير أن موجة الأغنية الجديدة التي انجرف إليها محمد البناء، جعلت أغنياته توقيعا لا يحمل دلالة، وإن حملها كانت عكس ما يرجى من الفن وهو بناء الإنسان:

هناك استهزاء متكرر بالحب نجده في (ولا عمره اشتاق). وفي (آه وأنا مالي) ففي الأولى يقول :

وانا قلبي صغار
ولا عمره اشتاق
جاية انتِ بكل سهولة كده
عايزاه يتعود على الأشواق.

وفي الثانية يتكرر المعني نفسه :

أنا بيني وبين الحب مافيش
ولا بيني وبين الليل مواعيد

أصلي من غير الحب باعيش
البال مرتاح والقلب حديد
ما أنا متهنية ومرتاحة
وباعيش الأيام بالراحة
من غير تنهيد ودموع وفراق
طب وانا مالي
اسهر واشتاق.

في نصوص محمد البنا الغنائية لا مبالاة واضحة بأعظم قيمة في الإنسان وهي الحب، وهو أمر تؤكده حتى محاولته الوحيدة لكتابة الشعر في قصيدة ١٩٨٣ (مانيش طماع) التي تكرس للقناعة المطلقة، حتى ولو أدت إلى تكدس المواليد في بيت الصياد الفقير:

وست الدار من النوع اللي ما يشكي ولا يحكي في حق الجار
مقاسماني في موالي
وجايبه م الخلف سبعة
ده رسمالها ورسمالي
وراسمه لي الحياة ضحكة
وهيّ الشاري والبياع
ما نيش طماع.

ويقف سعيد طاهر من (جاري في التجاري) نفس الموقف تحمل العذاب دون مقاومة!

بعدين معاك يا صاحبي يا صاحب ذكرياتي
يا واخد مني حبي وسايب في حياتي

جرح وجرحين وخمسة وانت تغمض وتنسى
انــك سبــب انهيــاري وأنك شوق انتظاري.

ويشاركهما حسين الزعيرى في البكاء على أطلال الحبيبية الخائنة، التي كانت تبدو - لغفلة صاحبها - ملاكا طيبا:

مهما قلتي أو بكيتي مش هاسامح قلب باع
والغربة ازاي تسامح وهيّ في مخلب سباع
والمراكب لما تغرق إيه يفيده من الشراع
وانتي كنتي.. بس خنتي.. وغير انتي أحب مين؟
كل شيء بيفوت أوانه يجيه أوان تاني منين؟

إذا كانت اللامبالاة بقيمة الحب بل ازدراؤه سمة تميز أغنيات البنا، فإن فقد الحب وضياعه هي السمة المميزة لأغنية حسين الزعيري (المواكب)، ولقصيدته (ما عدت أحس الغيم)، والتي تؤكد على شاعرية صاحبها، وتجعلنا نلح عليه أن يمنحها من وقته الكثيرة حتى يقدم قصائد أكثر جودة وتميزا.

وفي نفس دائرة الفقد (فقد الحب) تدور أغنية (الليلة شتا) لمحمد حسن سليم:

يا اللي كنتي باحسبك ضلي في شمسة الزمن
بعتي حبي جرحتي قلبي ودفعت أنا برده الثمن
والسنين هاتدور يا قلبي وافتكر هو اللي بايع

إنه موقف سلبي من الجميع.. في مواجهة حبيبات (وهميات)، وكلهن خائنات، إلا حبيبة رمضان إبراهيم التي هي روح الروح

وهواها، يرد الروح ويداوي الجروح، وصوتها الدافيء هو الذي يقوي عزم مجداف الحبيب الولهان، الذي لا يسعى لاسترداد حبيبته أو العودة إليها، مكتفيا بمناجاتها من بعد.. (وحشتيني):

دانـا منـك دانـا ليكـي   تناديـنـي وأناديكـي
واسمع صوتك الدافي   يقوي عزم مجدافي
فـي عصـف الريـح   وقلبـي جـريـح
ألاقيكـي تضمينـي   على شطك ترسيني
وحشتينـــي

وإذا كان رمضان إبراهيم يكتفي بالمناجاة لحبيبته الغالية المنقذة فإن (رسالة) ممدوح أمين تتضمن مناجاة للكون كله بتفصيل ممل ومخل، لكل عناصر مفرداته القمر والنسيم والطريق والزمان والحبيب والحنين والفجر والعصفور وغزل الشباك والغولة والسمك والدادة والأم، وكل هذه التفاصيل تنساب في زمة فنية تتناسل تحت سن القلم بطريقة عشوائية، يحتاج معها الشاعر إلى محاكمة تجعله قادرا على التحكم فيما يفعل، لأنه موهوب بالفعل، لكن موهبته تضيع هباء بتوزيعها دون وعي فني بهذه الطريقة الغريبة!!

ومال الأصيل ماله
غزل الشباك توبه
من رأسه لكعوبه
وشال الهوا شاله
حضّن علي عياله

ويا غولة ما تغوري
يادمعتي فوري
ويا دنيا يا مراية
سمك في كباية
نارك في قلاية
يا مقلبة الموازين
ومسلطنة المساطيل
علم على عالمة.

وتأتي رؤية الشاعر الغنائي طارق الشناوي مغايرة لأنه لا يسلم بموت الحبيبة بل يراها - بالرغم مما حدث في غيابه - مازالت قادرة على الحياة حتى بعد الموت البيولوجي:

لو دافنينها لفين واخدينها خدوني معاها تربتها
لأماما تتش
يمكن نامت
اصرخوا فيها
شدوا إديها
صرخة قوية تصحي نومتها.. مين موتها؟!

وإذا كانت أغنية (مين موتها) لطارق الشناوي قوية في رؤيتها وموقف صاحبها من الواقع، فقد جاءت في بناء قوي، يتناسب مع هذه الدرجة الناضجة لكل من الموقف والرؤية. وعلى عكسها جاءت أغنية (ألوان) بانفصال حاد بين كل من الرؤية والموقف الناضجين، وبناء

الأغنية الضعيف فنيا ضعفا شديدا، لغلبة المباشرة عليه، ولظهور المعني السافر فوق سطح الكلمات.

يا مصر ليه ضميرك نعسان والطبع فيك ألوان ألوان وكل لون ساكت وجبان.. إلخ.

الزجل في بورسعيد ينبت فطريا، فاللغة البورسعيدية لغة موقعة على آلات الطبيعة المتوفرة في أرضها، البحر والصحراء والنبات والبحيرة البمبوطية والفلاحين والباعة والتجار. كلها تشارك - منذ نشأة المدينة الساحلية في إشاعة الروح الزجلية. ورحمه الله الشاعر حلمي الساعي الذي كان أستاذا لمدرسة مزدحمة بالزجالين، تخرج منها شاعران معاصران من أهم شعراء العامية المصرية هما محمد عبدالقادر وإبراهيم الباني (وبالمناسبة فإن قصائدها لم تصلني لتشرف بها هذه الدراسة، كما شرفت بغيرهما من شعراء بورسعيد) وقبلهما كان (كا ل عيد) ومازال تلميذا مجدا في مدرسة حلمي الساعي وحتى الآن فإن اعترافه بأستاذه ووفاءه له يبقيان من أهم مميزات كامل عيد الإنسان والفنان:

فتحت محرابك لي	وكنت صاحبي ومصباحي
بكل حب تقدمني	لحد ما فردت جناحي
عرفت إيه يعني القافية	عرفت في الشعر شعوره
فعلن فعولن مفاعيلن	قطفت من كل زهوره

الألفة كانت تجمعنا والنقد كان يبني ما يهدم.

إن وفاء جميل في زمن ينعدم فيه الوفاء، واعتراف صادق بالدور الذي قام به الأستاذ مع تلاميذه، وقد أصبح كامل عيد الآن أستاذا في فنه الأثير (الزجل)، فقصائده تتوالى حاملة معها وهج المعايشة وأرج التمكن الفني، ولنقرأ معا قصيدة (السوس):

آه يا سوس! آه يا سوس!
لما تنخر في النفوس
لما تاكل كل حاجة حلوة فينا
لما بتغمّي عنينا
لما تنفذ من جدار الصلب وتشل التروس
آه يا سوس.

تتشكل التجربة الزجلية من مستوى لغوي عامي راق إلى درجة بعيدة، فيه من البحر صفاؤه، ومن النهر انسيابه، ومن الشمس حرارتها.

ولكن هذه الحرارة لا تلبث أن تذوب في الماء، فتأتي رؤية الشاعر كامل عيد للواقع مهادنة ومتفائلة وعلى سبيل المثال فإنه يرى في (الانفتاح الاقتصادي) خيرا ويرجو مدينته أن تحافظ عليه:

حافظي على المولود
لجلن يشب العود = (لاجل)
وتفرح الشجرة
ويبتسم بكرة
في سكة الجايين
حاسبي يا بورسعيد.

وبالرغم من فشل هذا (التحذير) الذي كان محتما، حيث أفسد الانفتاح معظم النفوس، إلا أن شاعرنا في أزجاله التي شابتها نبرة الشجن بعد جلاء الحقيقة، يظل صافيا وعذبا وداعيا إلى التفاؤل رغم كل ما حدث ويحدث من انكسارات. لكن هذا التفاؤل يسلم إلى استسلام قدري غير مبرر:

حنعمل إيه؟
مادقنا الطعم وشبعنا
ووسع البحر ما يساعنا
وقرش البر دلوقتي
ما عادش يا صاحبي ينفعنا
ولا المعنى
بقى له ف عُرفنا معنى.

وتأتي نصوص محمد درغام الدسوقي محكمة البناء هندسيا، فهو حريص على الالتزام بقواعد البناء الزجلي، فنجد قصائده تتكون من مقاطع، لكل منها قافيته، وينتهي (بخرجة تتكرر في نهايتها جميعا، وليته ينظر إلى مجمل انجازات فن الزجل المصري ليفيد منها في تطويره، لأنه مازال واقفا عند أولها. لذا فإن الصنعة في قصائده تتغلب على الطبع، وتبدو قصائده مكتوبة بتكليف مسبق، فواحدة للبرنامج التليفزيوني (صباح الخير يا مصر) وهي بنفس هذا العنوان، والثانية تهنئة بعودة سيناء وعنوانها (مبروك علينا سينا)، والثالثة تهليل لما يدعي (السلام) وعنوانها (موكب السلام). لكن الرابعة تتخلص من هذه

العيوب لتمتلك درجة من التدفق عالية، وهي بعنوان (ثلاث ألوان) ومنها:

عاشق ما حبش غيرك
ولا غبتي عن باله
واللي أكل خيرك
لو يفدى بعياله
ما يوفي يوم حقك
هو اللي باقي لك
وانتي اللي باقية له.

وتبقى (ترنيمة أمل) للشاعر إبراهيم الفراش التي تتخذ شكل الشعر العامي، من حيث اعتماده على وحدة التفعيلة، ومع ذلك فإن زجليتها شديدة الوضوح، فالسطور الشعرية متساوية التفعيلات، والقوافي طاغية في نهاية الأبيات، وإن كان طغيانها متنوعا والمعاني تطفو على سطح العبارة، ولا تدفع إلى الغوص أبعد من هذا السطح:

خلاص راح أسيب سنين همي
واصفي م الهموم دمي
واردد حكمة في حكاية
قالتها لي في يوم أمي
قالت لي ان كنت حتعدي
وقبل الخطوة ما تبدي
ضروري تبص وتهدي.

هي حكمة شعبية يصوغها الشاعر في لغة بسيطة، تغلب فيها الذهنية على التصوير، وتأتي لهذا حاملة لرؤية متعسفة للواقع، حين يرى الشاعر أن كل همومه ستنتهي (نصفي) بمجرد أن يعمل العقل قبل السير، هكذا دون تبرير، سوى أنها نصيحة من أمه لم يلتفت إليها من قبل، فانهالت عليه الهموم التي ستزول منذ اليوم:

ولا تأمن في يوم يا ابني
لضحكة دنيا لوامة
وخدلك من الضلام شمعة
وعلم بكرة بعلامة
وزيح الهم عن صدرك
وحارب ظلم أيامك
عشان بكرة الأمل فينا
يواجه أقوى دوامة.

يا ليتنا نستطيع أن نزيح همومنا الثقال مثلما فعلت يا إبراهيم؟! وهل فعلت شيئا يا إبراهيم؟! إننا - بالفعل - لا نستطيع، أما أنت - ويا بختك بنصيحة أمك! - فقد نجحت بموقفك المستجيب - فحسب - أن تتغلب على كل الصعاب، وأن تقهر كل المحن فهنيئا لك!!

(2)

تتجدد المسرّة كلما التقينا بمن (وما) نحب، وها أنا مسرّة كاملة تغمرني، فمع شعراء بورسعيد الأحباب أعيش، ومع قصائدهم الجديدة أحيا.. واقعا يمتد رحباً منذ الميلاد، ويمتد على مدى العمر في ربيع أخضر، مونق، ثر بكل ما يمنحه المزيد من الخصوبة والقدرة على البقاء والنماء والعطاء.

هي إذن بهجة أتجول فيها بين ست عشرة زهرة من الشعر الحميم، لثلاثة مبدعين بورسعيديين (شاعرتين وشاعر) تفوح من زهورهم رائحة العشق الحميم للأرض والإنسان والحياة، يمثلون - رغم ما بينهم من فروق - حلقة جديدة من حلقات الشعر المكتوب، هو دم القلب، حروفه عصارة مصر، وكلماته رحيقها، وجملة أريجها، وأبنيته أحياؤها وأشياؤها، هو عاميتها الجميلة المتألقة، التي تتجدد - في هذه البيئة - دواما.

وقد سبقتها هؤلاء المبدعين حلقتان :

* حلقة حامد البلاسي الجميل وجيله المؤسس.

* وحلقة محمد عبدالقادر وإبراهيم الباني ومن تلاهما: محمد حجازي، أحمد سليمان، إبراهيم سكرانة.

* وها هي الحلقة الثالثة.. حلقة سلوى عبدالغني وعبير نصر وحسان نصر (ولعلهما شقيقان) التي أتنسم - الآن - عبيرها الطيب الجميل. والثلاثة رغم تقاربهم الزمني في الظهور والتشكيل والإبداع

مختلفون في طرق الأداء، وفي الزوايا التي تبدأ منها لحظة الإبداع، وهم - مع ذلك ورغم تخالفهم الأدائي - متقاربون - حد الاتحاد - في الموقف الفكري من الواقع، وفي الرؤية الإبداعية التي تشكل هذا الموقف..

فكل منهم ينتمي إلى الواقعية الجديدة / الواقعية النقدية تقدم الواقع جسدا بكل ما به من قبح وجمال، من سالب وموجب، من معوق ودافع للانطلاق.

وكلهم يرى هذا الواقع بعيون مفتوحة عن آخرها، في رؤية شمولية تجيد التقاط البعيد، وتضفيره مع القريب، في وحدة لا تنفصم عراها، ولا تنفك أواصرها..

ولتكن الاختلافات أولا وقد حصرناها - كما أنبأت قصائدهم - في كل من: طريقة الأداء، ونقطة الانطلاق.

أ - طريقة الأداء :

تنبع قصائد سلوى عبدالغني من الذات، وتفاعلها مع الواقع، ويأتي تشكيلها لهذه الذات في علاقتها مع الواقع يتسم بالغنائية، حيث تأتي قصائدها موقعة على نغمة موسيقية، تتحد في النص الواحد وتتجدد في باقي النصوص، والغنائية - كما هو معروف - ثوب جميل للشجن، وإطار لائق لكل صور الحب والألم والفرح :

أحب الليل بدون قمرة
أحب الضل والشجرة

أحب الرملة في سحابة
وبالقى الفكرة جذابة
ويطربني هوا ينعش
ولا يرعش
وتأسرني
قلوب بتحس بطيابة
ومن غابة
ورا غابة
رحلت في رحلة كدابة(٣١).

هنا تدفق إيقاعي للغة منسالة في سهولة ويسر، يساعدها امتلاك جيد للمفردات الدالة، وقدرة رهيفة وحميمة على توظيفها في مواضعها، حيث الحلم والواقع، الذات والموضوع، يتجادلان في كل جملة، فيقدمان - من الصور الشعرية المتجاورة - صورة درامية كاملة.

وإذا كانت هذه طريقة سلوى عبدالغني في الأداء الشعري، فإن لحسام نصر طريقة مغايرة:

بقيت صوفي
أقوم بالليل (يكتبها باليل)
تنفرد روحي
أبكي
ألم الدمع في دولابي وبره الأوضة
يتنافسوا على الموتة
حضنوا الحجر(٣٢).

يهتم حسام نصر - كما نرى - بالصورة الشعرية، التي تغلب غيرها من الأدوات، فتأتي اللغة غير موقعة، تغيب عنها الموسيقا غيابا شديدا، وإن جاءت فإن مجيئها يتم عفويا. وليست هذه رؤية صحيحة للشعر، حيث لا يمكن لعنصر أدائي أن يغني عن باقي عناصر البناء، فيبرر لها غيابها عن لغة القصيدة، ولعل المصدر الوحيد - لدى حسام نصر - للاعتقاد الخاطيء بصحة هذه الرؤية، هو قراءته لقصائد النثر التي تنشر بقوة وعن عمد في معظم أوراقنا الأدبية في الفترة الأخيرة. ولكن هذا الانتشار لهذا النموذج الجديد في شعرنا لا يمنحه شرعية أو سلطة، وتبقي السلطة والشرعية للإبداع الجاد باعتباره (بنية واحدة) تتضافر كل عناصرها البنائية في تأسيسها، دون أن يعطي المبدع أحدها فرصة مطلقة لإقامة البناء، الذي لن يبقى منه سوى الشكل الهش، الذي يفتقد إلى التضافر مع المضمون، إن مثل هذه النصوص تبقى كائنا يمشي على ساق واحدة، ويتنفس برئة واحدة ويعيش بكلية واحدة، وأنى لهذا الكائن أن يُعدّ بين الأصحاء؟!.

كما تختلف عبير نصر السيد عن زميلتها وزميلها في طريقة الأداء، حيث تميل قصائدها إلى القصر، فتأتي التجربة في فضاء صغير محدود، يحتاج إلى براعة في التكثيف، تتحكم فيها قدرة خاصة على التقطير، بحيث يصبح الفضاء الشعري المحدود، محملا بعمق دلالي شديد الثراء، وهو ما أفتقده - حتى الآن - في تجربة عبير نصر

الشعرية.. التي تتحول فيها القصيدة القصيرة إلى نكتة، بما تحمله من سخرية بسيطة:

قلت حرام القرد يكون مربوط بسلاسل
وأما لقيتهم ضحكوا
بكيت
كبوني م السلسلة
فمشيت[٣٣].

ولأن الشاعرة تتحرك أمام الفكرة التي تسيطر عليها، فإن التعبير يجيء تابعا للفكرة، مهددا بالتهرؤ والتسطيح، وهو ما حدث هنا، فقد تغير الإيقاع مرتين في سطور لا تزيد عن الثلاثة، وكأن كلا منها جملة مستقلة، هي - في أحسن تقدير - جملة نثرية لا شعرية.. لقد ضاعت الفكرة - رغم عمقها - لأنها قادت الشاعرة ومن ثم الأداء إلى عمدية ضارة تجبرها على التعبير عنها.

ب – ومن حيث نقطة الانطلاق نرصد بعض الاختلافات ربما كانت على النحو التالي :

قصائد سلوى عبدالغني تبدأ من الذات :

شخص عارفاه من زمان
عنده عيشة ما حبهاش
ضيع العمر ببلاش
قاد فانوسه (تكتبها: آد)
جاب قاموسه
قال : يترجم ليه وجوده

عد صفحات بالآلاف
كل شيء كان به اختلاف(٣٣).

إن هذا الشخص هو الذات / الشاعرة، وهي تحاول اكتشاف نفسها، تأتي في شكل الحكاية الشعبية البسيطة، التي تنتهي بعد كشف (الاختلاف):

حب يعمل ائتلاف
بين مشاعره والخلاف
جاب مرايته..
بص .. خاف..(٣٤).

إنها الذات التي تعزل نفسها بإرادتها عن الواقع، والتي لا تستطيع أن ترى سوى البشاعة، من مرآة الذات، التي لا تستطيع التنبؤ بما وراءها من صور الجمال، التي تنقذ الذات من وحدتها في وهدتها التي وقعت فيها. لأن الانعزال الفني لن يؤتي فنا جميلا على الإطلاق(٣٥).

أما حسام نصر فينطلق من الواقع :

حتخش نفس اللعبة تاني
فك الساعات
والراديوهات
والضحك من كل الحاجات
في الجنة ناس
زى الحمام
وعروستي شقرا
ساكنة الخزف(٣٦).

هو - كما نرى - يخرج من أرض واقعية - لكنه لا يعود إليها.. بل يظل هائما في فراغ غير محدود.

وعبير نصر تنطلق من الخيال، فتوقظ أمامها عالما ترصده في صور شعرية ممتدة :

بعد سنين
الفيل هيكبر
على كل جدار
بعد سنين
هيكون البيت أصغر بكتير
وأنا لسه ف نفس مكاني
باكتب اشعاري
وهناك ع الحيطة تابوت
جواه أشخاص
أحياء
أموات
والمركب زي ما مر سوقه
ألوانها بتبهت
بتضيع ..
لوحات وعليها الإمضاء(٣٧).

تتخيل الشاعرة العالم في نهاية العمر، فتراه على النحو الذي شكلته في قصيدتها ساكنا، رتيبا، تسعى عناصره دون روح إلى الفناء،

ورغم هذا التشاؤم الفجّ إلا أن مشارفة الشاعرة للواقع ورجوعها إليه في نهاية النص، تبعث الحياة من جديد في كل مفردات الواقع المتخيل:

والبيت بيضيق
والإيد عاجزة تزق جداره
وقلم غرقان في نزيف أزرق
والكون ضيّق
مخبوس في البيت
والا البيت (تكتبها : ولا)
المحبوس في الكون؟!!

إن الموت في نص عبير نصر ليس الموت الفيزيقي المقدر عليه الكائنات الحية، لكنه الموت الميتافيزيقي / النفس، إنه الاغتراب الأليم عن الواقع، والإحساس الحاد بانعدام الجدوى داخل سجن الذات، والإلحاح الجاد بلزومية الثورة على كل السجون والسجانين، وانتزاع الحرية الإنسانية الكاملة بكل قوة وجسارة، فيها فقط تكون الحياة، وبها وحدها يموت الموت.

* * * *

شمال سيناء[٣٨]

ماذا نعني هنا بمصطلح الشعر العامي؟

وإذا ارتبط هذا الشعر بشمال سيناء أو جنوبها فما الذي يمكن أن يتحول في معنى هذا المصطلح؟

وعجيب ألا يثور هنا السؤالان بذهن الباحث الدءوب في الشعر العامي المصري، إلا عند مقارنة الإبداع الشعري المكتوب بالعامية من شعرائها مواطني سيناء، وبقدر الفرح بمواهبهم وشاعريتهم، إلا أن مسا من الشجن يحتوي الباحث حين يرى أن قصيدة العامية السيناوية لا تختلف عن القصيدة الشائعة في العامية المصرية، وهي التي تتبع لغتها من لغة العاصمة الأم (القاهرة)، وكأنا فرضنا على شعراء سيناء الجدد وهم مازالوا شبابا أن يتبنوا لغة قبائلهم وليسهموا في تغيير واقعها اللغوى الواقعي إلى الأجمل.

ولماذا لم نتوقف أمام باقي الشعراء في الأقاليم المصرية المتعددة (الزراعية، الصناعية، البحراوية، القبلية، البدوية، الساحلية وغيرها)؟ وكلهم سبقوا في التخلي عن لهجاتهم المحلية مؤثرين عليها اللغة القاهرية، أليست هي لغة مصر كلها؟ لا بل أليست هذه اللغة العامة / العامية، هي اللغة التي يتفاهم بواسطتها العرب المعاصرين،

فـي كـل الأقطـار..أقـول: نعـم ولكـن سـيناء الأحـب مـازالـت بكـرا تزهـو بمخـزون جمـالي وفكـري فـي لغتهـا البدويـة المتميـزة التـي تسـتطيع لـو أتيحت لهـا الفرصـة أن تفيد واقعنـا الإنسـاني والقـومي بـالكثير ممـا حـرم منه طـويلا، من خبـرة جماليـة، وفكريـة، يحتويهـا هـذا المـوروث اللغـوي الثمين، وربمـا كـان نوعـا مـن الحنين الجميل البـاقي للأجيـال القادمـة هـو الذي يجعل البـاحث الوطني يتحيز للغة سيناء، ولكل مخزونهـا العزيز، وينتمي لوجودها في قصائد أبنائها، وأبناء مصر الشعراء الذين اختاروا العاميـة بمـا فيهـا عاميـة سـيناء، التـي يجـب أن تنـدمج فـي عاميـة الـوطن كلـه، مـؤثرة ومتـأثرة، مفيـدة ومسـتفيدة، لتزيـد مـن قـوة وجـود العاميـة المصرية الفعال في واقعنا العربي المعاصر.

وهـذا هـو السـؤال الأول الـذي فـرض نفسـه علـيّ حـين تهيـأت للكتابة عن شـاعرين شـابين مـن شمـاء سـيناء (المدينـة / العريش) صـدر لكـل منهمـا ديوانـه الأول منذ أيـام ضـمن سلسـلة (إبـداعات أدبيـة) التـي تصدر عن (ثقافـة شـمال سـيناء) وهذان الشـاعران همـا: عبدالقادر عيد عياد في ديوانه (أوجاع شمالية) وحسونة فتحي في ديوانـه (نجمـة علـى خد القمر)، وبدءا أسـجل سـعادتي بظهور هذه السلسلة المطبوعـة لنشر إبـداعات أبنـاء سـيناء، وهـي كثيـرة ومتنوعـة، كمـا أسجـل التحيـة للمسئولين عن هذا المشروع لحسن اختيـارهم لأول الكتب التي تصدر عنـه.. متمنيا لهم كل التوفيق فيما يقدمون للثقافة المصرية والوجدان المصري من إبداعات سيناوية قادمة.

يقترب عبد القادر عياد من اللهجة السيناوية أكثر من حسونة فتحي، لكنه في اقترابه يكتفي بملامستها دون توغل، كأنه يخشى ألا نفهمه:

ارمي بياضك .. قالت الحرمة.. وتدلت من إيديها
صرّة الجاي واللي كان انبهل بين الصوابع
رمل محبوس بالنسيج
قلمت خط الرجوع
عساك تشوف اللي بدا

في قصيدة (الحجاب تجربة) حية لمعرفة الحظ من إحدى ضاربات الودع، التي تكشف للمخاطب (الضمير الغائب في جمل القصيدة) ما حدث له في الماضي:

شوف
اتفتح جواك طريق
اتشعبت فيك الشوارع
ظلت النخلة العجوزة محدداك
وايش معاك؟

هنا تتسرب المفردات رغم قلتها، طازجة داخل النسيج العامي المصري، فتكاد تذوب فيه، حيث لا توقفنا خشونة أو صعوبة أو نتوء ما، عن التتبع الدلالي، الذي تحمله الجمل التي يتكون منها النص كله. والذي يتكون مع نموه بناء درامي جيد ينتقل فيه الشاعر من ضمير المخاطب إلى المتكلم، ومن العرافة ضاربة الودع إلى طالب العون

منهـا، وهـي لا تبخـل عليـه حـين تدلـه علـى كنـز ثمـين يحتويـه داخلـه، وتطلب منه أن يبحث عنه حتى يكشفه:

افرد جرابك .. اندفع
بين الخطوط المرسومين
أدخل جواك انتزع..
لب النخيل
ما تسلم القلب لدموع أو نهنهة
حتى .. ولو نخلة عجوز
لنك .. يجوز..   = (لانك)
ما توعى تسمع منها.

هنا كلمتا (لنَك.. وتوعى) عاميتان محليتان، لكنهما يسريان في النسيج الشعري مسرى الدم في العروق، أولهما نطلق بجوي للام وإن وكاف المخاطب (لأنك) والثانية من الوعي بمعني (المعرفة) لذا فإن المتلقي، دون صعوبة، يقبل الجملة كما يقبل مثيلتها هذه:

لأنك.. يجوز ما تعرف تسمع منها

وإذا كانت المفردات البدوية السابقة قد خدمت النسيج العامي للقصيدة، فإن تعديل حركات الحروف بما يناسب أجهزة التصويت السيناوي لا يقف عقبة أمام تدفق البناء اللغوي، بل إنها تعطيها لمسة تشكيلية تزيد من جمالها، وهو ما نلمسه في (عرب شمس) القرية التي أحبها الشاعر وهي من أعماق الريف المصري بمحافظة الشرقية:

رش الدفء عيون الخلق كبير وصغير.

هنا نجد الشاعر - كما يفعل أهل سيناء - يكسر السكون في (الناس) من جملة (تعدِ الناس بميزة كل أفراد الغيط) ويفتح السكون في (صغير) من جملة (عيون الخلق كبير وصَغير)، وفي هذه القصيدة نجد ملمحا دراميا جديدا، هو إجادة الشاعر تصوير واقع القرية الشرقاوية بالوقوف الدقيق أمام بعض تفصيلاته الحية (بيت شعراوي أب حسنين قعدة حسن الأعرج - عم السيد المحيلي حلاق القرية وطبيب كل كائناتها الحية بشرية وحيوانية - زفة الدبايح وعم فرحان الجزار).

ولكن الشاعر الذي وقف طويلا أمام كل هذه الصور الحميمة بشعبيتها ينتقل فجأة ليجهز على القرية بضربة واحدة عاجلة في نهايتها حين يتحدث ولا يصور ما لحق بالقرية من تغيير في الأعوام الأخيرة؟

قرية اتغير فيها الكل
هبت كل بيوت الطين.. مباني لفوق
شقت كل قلوب الخلق السوق
هرب الغيط من تحت زحام البيوت
ماتت جوه الناس اللمة
شبت فيهم ريح القرية.

ويستمر الشاعر ليهدم كل الزخم الشعبي الجميل الحميم، الذي بناه جميلا فيما قبل هذه النهاية الحزينة لقصيدته.

وإذا كان الشاعر عبدالقادر عيد عياد يتميز بقدر عال من الدرامية التي تحققت في معظم قصائد ديوانه (أوجاع شمالية) فإن حسونة فتحي تتحقق في شعره درجة عالية من الغنائية، تكاد تسمع في

كل قصائده التي يضمها ديوانه (نجمة على خد القمر)، بل إننا نسمعها في العنوان نفسه الذي يبدو كأنه مطلع لأغنية عاطفية تديرها ساقية موسيقية من بحر الرجز.

نجمة علا -ه- ه--ه مستفعلن

خد القمر -ه- ه--ه مستفعلن

غير أن هذا الدولاب الموسيقي لا يستمر طويلا حيث لا يتحمل الديوان بين قصائده، واحدة بنفس عنوانه لكننا نكشف أن الشاعر السيناوي حسونة فتحي يطلق هذا العنوان الغنائي ليحتضن قصائده الثمانية عشر كلها متنقلا بإيقاعاته من بحر إلى بحر، فهذا بحر البسيط يحتل قصيدة (حكم القدر) القصيرة:

لو مرة غاب القمر -ه-ه-ه-ه-ه-ه مستفعلن فاعلن

ارسم بإيدك ضي -ه- ه--ه-ه- ه مستفعلن فعْلن

ومن هذه القصيدة تبدأ الرؤية الشعرية في التشكل، فنرى ذاتا تحاول التمرد على (حكم القدر) لكنه يقف لتمردها بالمرصاد حتى يوقف الذات ويجبرها على الرضوخ لحكمه:

وان فات زمانك هدر
احرص على اللي جاي
والقلب لو يوم قسى
الحرف قلبه نـي
وارضى بحكم القدر
وارمي الحمول ع الحي.

ولغة حسونة فتحي تنهل مفرداتها وأبنيتها من أرض العامية المصرية / عامية القاهرة، ولا تكاد تعتمد على عامية سيناء في نسيجها، مما يوقع قصائده - رغم عذوبتها - في التشابه مع غيرها من الغنائيات العامية، ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة (نبض أول حب) :

رسمتك جوه ركن القلب ورداية
كتبتك وسط أول سطر همزاية
حفظتك تحت رمش العين
وصفتك نهر بين شطين
وعشت سنين
أنور كهف موالي بسهراية.

إنها تحتاج إلى درجة عالية من اليقظة الفنية تمنع ما قد يلحق بها من تكرار لبعض المفردات كما حدث في مدخل القصيدة:

لأنك عشت ويايا سنين عمري اللي من قبلك
لأني عمرى ما نسيتك ولا نسيت اللي كان قبلك
لأني مش راح انكر يوم بأني عشقت من قبلك
وأني عشقت من بعدك وأني عمري ما خنتك

هنا نلاحظ أن التكرار قد زاد عن الحد المطلوب لمنطقة الدخول إلى القصيدة، كما ساعد التوليد اللفظي غير الدال على الإفساد. . .

ما بين الموج .. بنتجادف
تتصادف في طريقنا قلوب
بنتخالف وويا قلوب

بنتآلف

ونتلاطف

ونترادف

ولكن هذا التوليد الضار يضيع في الانسيابية الرقيقة التي تمنحها ثروته اللفظية للبناء الشعري.

وفي قصائد الديوان نرصد ملمحا قوميا يؤكد على انتماء الشاعر لأمته ووطنه، كما يؤكد اتساع رؤيته لتحتوى كل أبعاد هذا الملمح، نجد ذلك في قصيدة (سوق التلات):

آه لو تقول لي يا وطن

وإيه يئلمك؟

كتر الألم حيعلمك

وطن العرب للخلف ساير مركبك.

وهنا نلاحظ أن الإيقاع الموسيقي لبحر الهزج يسمح بانسيابة لغوية جيدة لكنها ------

بحر ور وناسي منصبك

مين اللي يقدر يرفعك

أو ينصبك؟

من امتى كان سيف الأعادي

بيرعبك؟

عناية رقيقة للحبيب الوطن أرض العرب، شكلها الشاعر في إيقاع موسيقي مناسب، من تكرار تفعيلة الرجز (مستفعلن).

ويذوب حسّ الانتماء تماما، في النسيج البنائي في قصيدة (قصيدة) حيث تتسلل المحبوبة بملامحها الجسدية والروحية عبر التشكيل المجازي بعيدا عن المباشرة :

يا مطيبة جرح السنين
يا عايشة جواي حنين
لحظة ميلادك عشتها
لحظة ميلادك عمري يوم ما حسبتها أو سبتها
عمرك ما هواش بالسنين.

وعلى العكس من هذا التشكيل الجمالي الجميل للانتماء، تأتي قصيدة (بنت مصر) التي كتبها عن سيناء تقليدا فجا لأناشيد التليفزيون التي تتردد دائما في أعياد التحرير دون أي جديد:

أنا بنت مصر اللي ذكرني المولي في كتابه
أنا معبد الطهر اللي كلم موسى في رحابه
أنا مدخل النور اللي عيسى مر من بابه
أنا بنت اللي غزاني كلهم خابوا.

ومع كل هذه الملاحظات فإننا مع شاعر جيد يخرج من أرض سيناء محملا بالحب لوطنه وبالموهبة التي تمكنه من تشكيل هذا الحب الكبير بلغة عامية جميلة، وسوف تزيد جمالا في مسيرته الشعرية المستقبلية.

* * * *

في الفيـــوم[٣٩]

(1)

تمضي الأيام وتصحبني أصداء المجرودات والمواويل الشعبية القادمة من إقليم الفيوم، عبر وسائط جيدة لمهتمين وطنيين شرفاء، أحمد رشدي صالح، أحمد شوقي عبدالحكيم، أحمد مرسي، صفوت كمال، عبدا لعزيز رفعت، إبراهيم عبدالعليم، نقلوا إلينا موروثا شعبيا حسيا يفوح بعبق الانتماء، ويضوع بمسك المودة والعزة والشموخ والإباء.

وخارج الدائرة الفولكلورية تنفتح دائرة الشعر الشعبي الذاتي، عبر الثلث الأول من القرن العشرين، لتظهر أصوات زجلية قادمة من الفيوم في المجلات الفكاهية التي كانت تهتم بالآداب العامية كالإثنين، والبعكوكة، وقارون.. وغيرها، ويبقى (ابن حنظل) صاحب جريدة المجتمع هو أشهر هذه الأصوات، لتعرفه على عالم النشر إنشائه مؤسسة صحفية فقيرة خاصة، في جريدته (المجتمع)، في أزجاله وأزجال جيله نفوح رائحة المسك الفيومي الآتية من القديم الجميل، لكنها تضيع تحت سنابك المباشرة والقشرة الخارجية للواقع ، والبعد عن الذاتية، حتى تجيء الستينيات فيأتي معها رائد متميز في نصوصه

النادرة: هو الشاعر محمد حمد الذي ما يلبث أن يجبر قلمه اختياريا، على السكوت، مؤثرا البعد عما يؤذي أو يصيب بالألم، زمنا طويلا.

وما أن تحل الثمانينيات حتى تخرج أرض العامية الفنية في الفيوم، نباتات تبدأ مبشرة، وتتمثل في محمد حسني إبراهيم، مجدي الجابري، محمد عبدالمعطي، مصطفي الجارحي، عبدالكريم عبدالحميد، تنمو مداركهم الثقافية وتقوي آلاتهم المبدعة في زمن قياسي (عشر سنوات) لكن بعضهم - فقط - هو الذي يبقى مخلصا لذلك الجذر الشعبي المتصل بعروق الإقليم الأصيلة، أما البعض الآخر فتأخذه (النداهة) في القاهرة، وما يلبث أن يضيع في الزحام. كذلك "القروي الساذج الذي بهرته أضواء المدينة فخر ساجدا وضاع" وأعني بالمبهورين الذين ضيعوا مواهبهم وكنوزهم الموروثة مثل محمد الحسيني، مجدي الجابري، ومصطفي الجارحي، لكنهم بالرغم من تخليهم عن الشعر صاروا - على ما يظنون - شعراء مرموقين في مثلث وسط القاهرة (زهرة البستان، الأتيليه، المستنقع أو الجريون)، فظهرت دواوينهم الأولى في طبعات متواضعة أو أقل من المتواضعة، وظهرت لبعضهم أغاني شبابية قدمها مطربون مغمورون من طبقتهم، وكتب عن كل منهم ثلاثة أخبار وعمود بإحدى الصحف القاهرية، بينما ظل زملاؤهم وقد بدأوا جميعا قبلهم حتى الآن دون أن يصدر لأيهم ديوان أو تنشر له بعض القصائد، اللهم إلا في مجلتي الثقافة الجديدة وأدب ونقد اللتين اهتمتا نسبيا ببعض شعراء الفيوم، وبخاصة محمد

حسني إبراهيم ومحمد عبدالمعطي، وذلك بعد فوزهما لأكثر من مرة بالمراتب الأولى في المسابقة المركزية للشعر العامي، التي تجريها هيئة قصور الثقافة في السنوات الأخيرة.

وحتى لا يظن أن المطلوب أخذ الكلام بعواهنه، فلسوف أقف مع بعض النماذج التي أرى أنها تمثل كلا الفريقين تمثيلا جيدا:

ولنبدأ بالفريق الذي التهمه زحام مدينة القاهرة :

في الديوان الأول (عباد الظل) نقرأ هذا النص من ص ٣٦ وهو بعنوان (وجع)[٤٠]:

الوجع مفرد
الوجيعة مفردة
المواجع كتير
انصب حدودك
مهد للارتخا
ابعد وطير
أنظر صرادي قريبة
مفرد انتظر
مفرد انتظر
مفردة بتغير
ابني حدوده من جديد
ارقص إيقاع الأسئلة
عدي على الوجع البعيد
سمى على الخد النهار

ابني فرار م الوريد
صهلل فؤاد الارتخاء
عيني عليك بالبعيد.

هذا نموذج كامل من محمد الحسيني، أتحدى من يستطيع أن يلمح فيه فنا شعريا، أو يرصد بناء فنيا يمكن تحليله أو الوقوف على جمالياته، هو تدهور بكل معاني التدهور، إنه عكس الشعر في عرف العرب الأقدمين، أي حين كان كلاما موزونا مقفي، في الثمانينيات والتسعينيات أصبح مجرد كلام لا هو موزون ولا مقفي، لا هو بالشعر ولا بالنثر.. أعلاه خرب وأسفله ساقط، هل لكلمة (مهد للارتخا) معنى؟. وهل لجملة (ارقص إيقاع الأسئلة) معنى؟ وما (فؤاد الارتخا)؟ وماذا نفعل وهي نكبة ألمت بواقعنا الثقافي كله؟.. غزو للامعني لإزاحة المعنى، شيء كالكتابة وما هو بالكتابة.. يجد من يتحمس له، ويقدمه، ويكتب عنه، ويغنيه، وإذا كان النص السابق قد سقط في النثرية فضاع منه المدلول بعد أن انعدم الدال، فإن هذا نص بعنوان (موسيقى) تتأرجح كلماته على أرجوحة (المتقارب) فيشدنا بموسيقاه إلى عالمه، لكننا ما نلبث بعد أربع دورات، أن نكتشف أن موسيقاه خداع.. وأن الشاعر لم يتمكن من استغلال هذه الأداة (المتقارب) - رغم فقرها - في شحن لغته بالدلالة وكيف يمكن وهو لا يعرف الفرق بين (التهجد) و (التهدج)؟

دخولي ..

- إيقاع الموسيقى في جسمي - انسيابي
خروجـي ..
- لعالم وجودي البدائي - سماوي
في شكل التوحد في ذاتي..
حروف التهدج في ساعة مجيئك أحاني
وفوق احتمالي..
بشكل معالم خطاوي تضمك لبعدي الأمامي
نفتح طريقنا لحد التساوي
برودة صقيع الوجود اللي بادي..
بتدخل تشارك كياني

كـان يمكن للإيقـاع الموسيقي أن يـدفع إلـى اكتمـال البنيـة لـو أن كانت النص كـان يقصد أن يقيم بنـاء شـعريا.. ولكن لـم يقصد ربمـا لأن الشـعر - عنده وعند كتاب المثلث المذكور - لـم يعد اكتمـالا لبنيتـه أو إقامة لبناء فنـي.. بل هو شظايا صـوتية مبعثرة علـى الـورق كمـا يكتب الشـعر.. لا تربطهـا جملـة ولا ينتظمـه سـياق. إنهـا أجـور لـم تعـد تهـم صـاحبها، فقد بلغ في ظنه هو نفسه - حد الاكتمـال - وإذا كانـت الجملـة الشعرية لا تعنـي كاتب الـنص فهذا طبيعـي من شـاعر لا يعرف كيف تكتب الكلمة المفردة؛ وهاكم بعض الأمثلة :

(البكـا)
مسافة إليكي حية.. ص ٥٢)
(لما عمود البكى محني).. ص ٢٧.
بعد إيدى السطور المنطفية = (بامد)

أشم إسمك / انكسفلك = (انكسف لك)

بيطا في الحضرة (ص٦٧) = (بيطق)

لا تقولي قول = (قل لي)

زمهير بيا خدشهر طوبة ص٥٠ = (زمهرير)

سحابة.. مهدي/ ليه ص٥١ = (مهدي ليه) وهي صوت بلا معنى

فاتح إديه على وسعها

ينهد لها

ترضاني!! ص ٤٩ = ترضا بي أو ترضيني

في ديوان (بالضبط وكإنه حصل) لمجدي الجابري تقرأ هذا النص بعنوان (صداع)[٤١] في ص ٧١:

"غيه اللي لعبكني كده؟

وازاي أنا المشدود بصداعي المزمن لعربية الروبابيكا باكتم ضحكي على النكتة اللى باسمعها لوحدى واحنا بنخيل بعض الخرابة المهجورة اللي ف ضهر الجامع.

كإني حفرت صحرا على جسمي، وطبعت منها على حسابي ١٥٠ نسخة فوق شجر مقطوع ورميتهم ف مجرى نهر مزج وكثيف.. وندهتكو .. جيتو بقوا ريكو نزلتو.."

هذا هو الشعر العامي الجديد يقدمه أحد رواده المدعين من هذا الإقليم الطيب، نثر يومي أقل في جماله من نثر الشارع الفيومي والحارة المصرية، الذي شهد له العالم بالجمال والبلاغة التي تضارع بلاغة الفصحى وتتفوق عليها أحيانا في فصاحتها.. هذا كلام سوقي ينافس فيه كاتبه مؤلفي الأغاني الساقطة، التي لوثت آذان شعبنا الطيب في

السنوات الأخيرة السوداء، وعلى هذا النمط يمضي مجدي الجابري في كل نصوصه مهدرا طاقته الشعرية، التي جاء محملا بها إلى القاهرة في أوائل الثمانينيات.. طبعا جميلا واعدا لكنه لم يقبل النصيحة الصادقة وانحاز إلى حيث (الخرابات المهجورة) في أزقة القاهرة الحداثية الخربة.

" نكتفي بهذه الوقفة مع الفريق الأول، دون أن تشمل هذه الوقفة نظرة على نصف الديوان الذي طبع لمصطفي الجارحي (مشاركة مع الزميل صلاح الرواي) بعنوان (موتيات) سنة ١٩٩٠. لأنني لم أجده ، ولم يهد لي حيث كنت في سفرة خارج مصر فظهر في غيابي، ولم أندم لعدم العثور عليه، فقد استمعت إلى معظم (موتياته) ولم تجد إحداها صدى في الروح أو متعة في العقل؛ ومن ثم فلا خسارة تحققت من انعدامها لهذا البحث ولقارئيه على السواء.

ونأتي الآن إلى الفريق الثاني.. فريق الشعراء الباقين في الفيوم والحريصين على قيم الشعر التشكيلية من حيث هو دائما "تعبير عن الذات باعتبارها جزءا حميما من حركة الواقع ينعكس عليها كل ما يحدث في الواقع من متغيرات يسعد بها الشعب أو منها يعاني".

يقول محمد حسني إبراهيم في نص بعنوان (من ترنيمات الغروب) من ديوانه الذي لم يطبع[٤٢]:

لو يوم تضميني واضمك في العيون
أو ضلة في الصفصافة - وف ريحة لمون

أو ضحكة من عرافة ع الطريق
البخت وارمي لي بياضك بالخدع
والله خايف من بياضي ومن توشوشة الدكر
إرمي لي صوتك واخرجك
لو يوم رميته اتجرح من ندهته
أرمي لي قلبك
.. مستحيل
إرمي لي أيام غربتك
الضحك فيها تهد منك عافيتك
اديني حبة رمل من ودعك
مين اللي كان وضعك يا غربة ع السكك؟
دلوقت غطيني
يا صاحبي يا صيني
مكسور أنا زيك
ومعفص الأسفلت

هذا بناء شعري مكتمل، يعتمد فيه صاحبه على جملة شعرية جيدة، تتماسك مع أخواتها في قوة، لتقدم نسيجا شعريا جيدا مفعما بالدراما المؤسسة على تعدد الأصوات المتحاورة في النص، في صورة (الديالوج). أدى تفاعل هذا الديالوج مع غنائية (المونولوج) في نهاية النص، تفجيرا لشحنة درامية أقوى، دون وقوع في الارتباك المبهم، أو التشظي اللغوي غير الدال، هنا تشكيل جمالي يلتحم فيه شكل النص ومحتواه في جديلة فنية واحدة.

يبقى لمحمد حسني إبراهيم أن يصل إلى إملاء صحيحة للغته.

فحرف الجر (الفاء) لها شكلان في الكتابة :

(الفاء) فقط، حين تأتي ساكنة وسط الكلام (ف). و (في) أي الفاء والياء، حين تأتي متحركة في الكلام ويكون صواب الكتابة هكذا - على سبيل المثال:

لو يوم تضميني واضمك في العيون
لو ضبلة في الصفصافة وف ريحة لمون

القسم بلفظ الجلالة (الله) يكون بواو القسم ولفظ الجلالة(والله) ولا يأتي أبدا كما كتبه الشاعر: (واللاهي).

(ارميلي) جملة فعلية تكتب هكذا (أرمي لي)
(توشوشت الدكر) صحتها (توشوشة الدكر).

يقول محمد عبدالمعطي في قصيدة (حوار) من ديوانه غير المطبوع[٤٣]:

بركان غضب
وعيون بتنزف من وريد الحلم وتلم النهار
أهة.. انكسار
طب وانت إيه نابك؟
محقون بإبرة في سنها نابك
رقصت أحلامي وسعيت"حنيت إيديه بدم حلمك" وانتشيت
غرزة نابك قلبت رمل الطريق.. عضيت على حروف الأمل
مزقت جسد الأرصفة

يا تموت يا تجمع كلمتك
آه.. إ .. ن .. ش .. ر .. خ .. ت
وبراح يخطي ف نص قلبي ويرتحل
وأنا بانتفض ويا الطريق
متبعترة الأشلاء.. ولساني متدلي النفس
منكسر الأحلام..عيوني ملحت..
صوت ارتطام الحلم بعضامي صليل الوهم بدروع الرجا
لم العظام لملم
العلم نز الذم جرعات النذير
بركان غضب
صوت انفجار.

هذه قصيدة كاملة، مكتملة البناء إلى حد بعيد، تقوم على أساس صلب، من توظيف اللغة (حروفا ومفردات وجملا) في خلق الدلالة، من خلال الصورة الشعرية، مع حفاظ على الموسيقى، تفعيلا وتقفية، وعلى تسلسل وحدات اللغة الشعرية، من نقطة الصفر إلى الانفجار، عبر تعدد الأصوات في (الديالوج) وفي تفاعله قرب منتهى النص مع المونولوج.. إن تفاعل الدرامي والغنائي في النص يزيده درامية، ويؤهله لمزيد من التأثير، لتحقيق ذلك الذي يبغيه المتلقي دائما من الشعر وهو (اللذة الجمالية).

وفي هذا البناء نجد تشابها كبيرا في الرؤية (سواء للواقع المشكل جماليا أو للغة المشكلة له) بين محمد عبدالمعطي ومحمد

حسني. ولا يكاد يفرق بينهما سوى التفرد الذي يبغيه كل منهما لقصائده من خلال تمسكه بآلية خاصة به:

فالأول : محمد حسني يتمسك بآلية الجدل مع الواقع من خلال مفرداته (عيون الطيبين، السفر، الهجرة في الصباح، العرافة، ووشوشة الدكر، والرمل، والرصيف). والثاني: محمد عبدالمعطي يتمسك بآلية الجدل مع الذات (العيون، وريد الحلم، الإنكسار، النشوة، الأنياب، العض على حروف الأمل، الموت ، وتضيع الكلمة، الشرخ النفسي، نص القلب، الارتحال، الأشلاء، اللسان، العظام، الوهم، الرجاء، الدم، جرعات النذير).

نحن في هذين النموذجين (اللذين اخترناهما عشوائيا كمجمل النصوص السابقة)، مع شاعرين موهوبين بالفعل يسعيان إلى تجديد لغتهما وتنمية أبنيتهما الشعرية، في ثبات وقوة، ليصلا إلى آفاق أعلى وأرحب في صنعة الشعر الحقيقي، الذي يستمد لغته من صراع البشر في بلادنا مع الواقع، هذا الصراع الحي المثير المتحد الذي لا ينتهي لأن الواقع الذي يحياه لا يمكن أن يموت.

يبقى ثالث هذا الفريق، وأكبرهم عمرا، وأسبقهم كتابة، وهو عبدالكريم عبدالحميد، الذي لم تقدم له قصائد تلامسها هذه القراءة النقدية كزملائه، والذي لم ينشر له شيء يكاد يذكر من النصوص. غير أنني استمعت إليه كثيرا، واستمعتت بشعره كثيرا. من حيث هو نهر لغوي قادر على التدفق في يسر وسهولة، معبرا عما يريد ببساطة

شديدة، حتى وإن اضطرته الرغبة في التعبير إلى المباشرة التي تصل حد الخطابية في بعض الأحيان، ويظل لهذه الطاقة الشعرية التي تختزنها نفس هذا الشاعر وتفجرها في صورة قصائد، دورها الرافد والرائد لحماية هذا التيار الشعري المصري الأصيل في الفيوم، ودعمه والتأكيد عليه.

* * * *

(2)[٤٤]

يقف عبدالكريم عبد الحميد متفردا بين شعراء الفيوم بقامته الشعرية الطويلة ..وخبرته الفنية المتميزة. يقدم نموذجا شديد الإحكام في بنائه الفني.. معتمدا في تكوينه على استيعاب جيد للموروث الإيقاعي لفن الزجل الذي تعرف عليه جيدا، فنجح في توظيفه في القصيدة العامية الجديدة إلى حد بعيد.

يقول في (مرثية في الزمن الرديء) :

نازل برجلي الشمال	في الدنيا ماسميت
ورضعت وهم وضلال	شبعت واتسميت
فرعت والكل قال :	روح يا للي ما اتميت
هتجيب أعالي البيت	بالأرض وتسويه

في شكل خارجة تقليدي (يعتمد على وحدة الوزن والقافية) تمتد الدلالة عبر تصوير شعري درامي شديد الترابط تتسرب خيوطه الدلالية عبر الامتداد المقطعي (ثلاثة أبيات لكل مقطع من المقاطع الثلاثة والعشرين).. ويتكون كل مقطع من قافيتين على النحو التالي:

١	٢
١	١
١	٢

غير أن الشاعر ينتقل إلى المقطع التالي عبر ربط موسيقي جيد حين يكرر القافية ٢ في الشطر الأول من المقطع الجديد ثم يقفي الشطر الثاني بقافية جديدة هكذا:

٢	٣
٤	٣
٤	٣
٣	٥

تتحد قافية الأبيات الثلاثة الخارجية (الضرب) مع قافية البيت الرابع (أول المقطع التالي) بينما تأتي القافية متغيرة في الشطرين الأولين من البيتين الثاني والثالث.

وهكذا يستمر النمو الشعري في قصائد عبدالكريم عبدالحميد مؤكدا تمكن للشاعر من أدواته الفنية وقدرته على توظيفها بشكل منضبط شديد الإحكام.

كما يزيد النمو الشعري اتساعا بحصيلة لغوية هائلة تتوالد في الجمل الشعرية، مؤكدة على تميز الشاعر وامتلاء ذاكرته الشعرية بمفردات غزيرة تناسب رؤيته وتجربته التي يشكلها في كل قصائده.

وهي رؤية واقعية تحمل موقفا وطنيا شريفا تتواصل مع رؤى سابقة لشعراء رواد سابقين منهم العظيم / فؤاد حداد الذي يهديه قصيدته(غاوي الأصيل) :

يلف بينا الزمن　　　ونزور مكان ومكان
ندور في عرض الطريق　　　والفن كان ياما كان

يحكي الضعيف والقوي	كل اللي في الإمكان
تتبــــدل الألحــــــان	وتميـل مـع السامـر
علـى كل شكـل ولـون	عقــــول بتتسامــــر
تصحــي كـام غفـــلان	وتناجـي كـام ساهـر
والحـــق يـا شاعــــر	لازم يكـون مـدفوع
عصـا بيعكـز بهــــا	والا حسـاب مدفوع
أو ضهـــر ويسنــنده	أو يشــرب المــنقوع
مـا اللعــب بالمسجـوع	ما عـادش يدفـع زاد

ولعلمنا نلاحظ أن قدرا عاليا من التدفق يدفع باللغة إلى إنسيابيه جيدة تجعل الجمل تتلاحق في رشاقة، حتى تصل التجربة إلى كمالها في نهاية القصيدة.

وإذا كان بالفيوم هذا الشاعر الواثق صاحب الصوت القوي والمتميز كان من الطبيعي أن تفيد تجربته باقي الشعراء الموهوبين في هذا الإقليم الخصيب، وهو ما حدث مع كل من: محمد عبدالمعطي ومحمد حسني ابراهيم اللذين استفادا كثيرا من زميلهما الذي سبقهما في الكتابة.

غير أن المد لم يستمر ليحتوي شاعرا جديدا هو (حاتم السواح) الذي تأتي قصائده مضطربة الإيقاع.. مضطربة الإملاء. قلقة اللغة.. يغلب عليها النثر لعدم تمكن صاحبها من الشعر، إنها بالفعل وعلى حد قوله في عنوان إحدى قصائده حالة (هبوط حاد) في الفن..

- البنت اللي بدأت ترص ..
الحزن فوق صدري ..

وتغير شكل الأودة
بدخان كتير
سابت الكرسي وتخبت (؟؟؟)
فلحظـة (؟؟؟)
جوة برواز ع الحيطة ..

وغالب الظن أن كلمتي (وتخبت) (فلحظة) هما (واتخبت في لحظة).

حتـى الكتابـة مرهقـة بفـتح الهـاء وكسـرها لكـل مـن الكاتـب والقـارئ، وهـو مـا ينـذر بخطـر عظـيم علـى الشـعر ويـدفع مـن ثـم إلـى التحـذير مـن الاسـتمرار فـي هـذا المـنهج مـن منـاهج الكتابـة، فهنـا يكمـن أخطر مقاتل الموهبة الشعرية:. الذي تصبح بعده الكتابة مجرد إجهاض لمولود وأده أبوه (الشاعر) حال ولادته.

من هذا فإني أضع موهبة حاتم السواح أمانة في عنق عبدالكريم عبدالحميد وزميليه محمد عبدالمعطي ومحمد حسني إبراهيم ليتعهدوها بالرعاية حتى تخضر وتنمو في أرضها الصحيحة.

ونأتي إلى ثالث الفرسان من شعراء العامية بـالفيوم، وهو ماجد جلال الدين فنراه في منطقة تتوسط ما بين عبدالكريم عبدالحميد وحـاتم السـواح يلتـزم بوحدة الإيقـاع التفعيلـي فـي نصوصـه، ولا يلتـزم بالشـكل القديم، وبشكل تجربته الشعرية بدرجة من العناية الجيدة:

وفي عيونك ..
باشوف الكون ده أغنية
وتني عينيكي أمنية

يا حدوتة ..
ويا حكاية..
في بحر عينيّ حاغزل لك
نواصي الليل
وقلب الليل
وقلبي دليل على شوقي

تكثيف جيد للتجربة يجعل الخطاب الشعري قويا في اتجاهه إلى المخاطب / المنادي / المحبوبة.

ويأتي (التصوير) أداة ثابتة بعد (التكثيف) ينجح الشاعر في توظيفها كثيرا.. ولنقرأ هذا الجزء من قصيدته (دندنة):

نازل على سلم
على درج الخزف
قدمين على
صوت الطنين ماشيين وقلبي بيرتجف
كون الستاير منزولين حاجبين طريق الملتقي.

هنا صورة درامية تمتد في النص حاملة دلالاتها برشاقة عبر تقطيع موسيقي - تغلب عليه التلقائية - بديع.

غير أن ولع الشاعر بالتصوير يصل به إلى حد الارتباك مما يعرقل نمو العد الدلالي الذي رصدناه في المقطع السابق.

ونجد هذا الارتباك واضحا في (صفحة من كتاب الورد):

لما تنهيدة تعافر شوق عيونك مشربية
ارسم لها :

ساعة ميدان وإزازة مكسورة وشفق
زي الفراشات اللي بتورّق على خد البنات غنيوة للدهشة
حتي البحور تسبح عيون وتئن نخلة الاهتزاز.

إن هذه الطريقة في بناء الصورة تجعل المتلقي حائرا وتهيئه - إن فعلت - لمغادرة النص، الذي لا يجد فيه ما يدفعه للتفاعل معه ولحسن الحظ أن هذا الارتباك الطارد لا يحدث فيما قرأته للشاعر ماجد جلال الدين إلا في هذه القصيدة فحسب..أما القصائد التسع الأخرى فقد تميزت الصورة فيها بالتلقائية والانسياب عبر اللغة الجمالية إلى لحظة اكتمال البنية الشعرية في خاتمة القصيدة.

* * * *

في أسوان[٤٥]

أسوان الشعر والسد العالي والصداقة، الحق والخير والجمال.. توقد الذهن ورقة القلب وقوة اليد.. أسوان نبت العامية الجميل، وإنسانها النبيل، وشاعرها الأصيل حجاج الباي.. ضحكة الروح ورشاقة الجسد، ودماثة الأخلاق.. ورهافة الحس.. الذي أجبرك على الرحمة حين تلبست بمنتهى القسوة.. وخلك الوفي الذي تحقق كاملا في زمن الخيانة.. بلسم الحياة حين جفت الشفاة! نبل الوطن حيث تصحرت حوله البلاد.. قارورة العطر المستمر التي لا تتوقف عن العطاء، الروح التي تسربت.. دون روية - في الشعر المصري كله من (بحيرة ناصر) إلى (دمياط).. حجاج الباي.. أب الكلام المصري الدافيء وأخوه وابنه.. زارع الفتوة وراعي الحنان.. حكاء مصر وبكاؤها.. فرشها وغطاؤها.. موالها الأخضر الرقيق والأحمر الحزين، ها هو.. يستيقظ.. وكيف لمثله أن ينام؟ في بدن القصائد الأسوانية التي تفتح أولها على يديه، وأشرق ثانيها في عينيه، ونبت ثالثها في إرثه الحميم..

في أسوان خلود لا يقاومه فناء ولا يوقفه موت، خلود يسيل في عروق المرمر والجرانيت والحديد والذهب، يزيد معادنها صلابة

ومرونة.. ويمنح مشغولاتها بريقا يجذب القلوب قبل العيون.. وفيها يعشش القمر.. بهاء لا يختفي.. وعطاء لا ينقطع.. إنه كما يقول شاعرها محمد هاشم زقالي (قمر الجرون)[٤٦] الذي يناجي عروس النيل، قائلا:

تحت شباكك فارس جريح وحصان
إملى كفوفك سلسبيل واسقيه
هو المنام الأخضر
اللي سنين ياما حلمتي بيه
هو اللي أبو زيد الهلالي.. وهو أدهم
وهو عرابي وجمال
والسيسبان طاطي بفروه ومال
ضلل على وشاتي؟!
فما ترحليش في سكة كداية.

وهل لمحبوبة القمر أن تغفل هذه النجوى أولا تستجيب لنداء محبوبها أن تظل يقظة.. قوية.. رائعة؟ إنها حتما ستبقى على نضرتها وصلابتها لأنه فارسها الجريح سيظل لها (قمر الجرون):

بيلملم الدمع اللي حابساه العيون
ناقش على صدره سنابل قمحك الدهبي
قل لي ولا تخبي
بالعزم.. وأتعبي
ولا تفزعك في التوهة خطاويّ
ولا يوجعك تعبي
تعلا بيوت الفقرا والأجرية

تعلا بيوت الطين
والخص والجالوص
وتحط قمرية على القادوس
تغسل غبار السكة والمشوار.

كتب الشاعر محمد هاشم زقالي هذه القصيدة في أعقاب انعقاد المؤتمر الأول لأدباء مصر في الأقاليم، الذي كان أحد أعضائه (في سنة ١٩٨٤)، فجاءت ممتلئة بالحياة.. وبالإصرار عليها.. حياة حرة كريمة تعطي كل أهلها دون استثناء.. وإذا كانت (قوة الحياة) هي المحور الرئيس الذي تدور فيه (رؤية الشاعر)، فإن هذا المحور يتلون في قصائده - حتى الباكرة منها - بشجن حميم.. نراه في (عيون البرتقان) التي كتبها في أعقاب نكسة ١٩٧٦، حيث تمتزج فيها القوة والشجن:

ويا بلدي
وإحنا كبار
ونستنى العريس ع الباب
غنانا فوق جبينه حجاب
ونكتب ع الحيطان مبروك
قلوب بالحنة مرسومة
ويا ليلى..
كما أهوى
ألوّن في مواويلي
واغني لي

وأملا بالغنا قلبي.

إن هذا الغناء الذي يملأ قلب الشاعر هو الذي جعل الوطن يخرج من هزيمته قويا.. ويصعد من انتكاسته منتصرا.. لأن أبناءه الشرفاء جميعا شاركوا الشاعر حبه وصموده وإصراره :

ويا بلدي
فلسطيني
وحق النبض في يميني
وحق الغنوة مشنوقة على طول الدروب
في الليل
وحق الشمس يوم غابت وما رجعت
ولو طال البعاد بينا
بانا ديكي
ولا نسيت الطريق ليكي
وأحلف بالسلاح وحده
راح ارجع يوم وأفديكي

وينتصر الوطن.. ويبقى الشاعر فارسا يرد عنه كل ما يعوق تقدمه من طريقه كل العقبات:

وان كان بيعلا الموج
ويكسر لمجداف
لكنها عمرها ما بتنزل الراية
لا النيل نشف
ولا النخيل انداس

إن (صهيل السيوف) التي نشرت في (صباح الخير) ١٩٨٨ تمثل الرؤية الشعرية لمحمد هاشم زقالي خير تمثيل.. كما تتجلى فيها إمكانياته الفنية من حرص على (الموسيقى) يشيع في النص (غنائية) رقيقة، ومن حرص على (الصورة) الشعرية البسيطة يحيل النص إلى لوحة تشكيلية بديعة.

وإذا كانت (الغنائية) السمة المميزة لشعر زقالي فإن (فنجري التايه)[٤٧] يتبدي لنا - منذ قصيدته التي سمعتها مصر في كل المؤتمرات والمهرجانات والأمسيات الشعرية التي شارك فيها بقصائده، يتبدى لنا هذا الشاعر بسمة مغايرة هي (الدرامية) التي تحمل رؤيته عبر التشكيل الشعري.

تبدأ القصيدة بداية قصصية حين يقدم الشاعر لشخصية بطله (فاعوص):

إنسان بسيط
م الشعراني
مركز قوص
فاعوص
شغال في شدة دق الطوب
ولا يملك من خير المال..
غير شابة جاموس

ويمتد النمو الدرامي للشخصية من نهار كادح إلى ليل بهيج، وكادح أيضا، حيث يتجول (فاعوص) في منتديات السهر (قدام الدكاكين)

ناشرا في حكاياته ومواويله روح المثابرة في النفوس، والمثابرة تعني في (رؤية الشاعر) مزيدا من العمل والكفاح:

يا ولداه
اوعى تفكر إنك تحبس جوه ضلوعك
قولة آه
يا ولداه

ويستخدم الشاعر الحوار:

قول يا فاعوص
زيح من فوق النفس كابوس

كما يستخدم (السرد القصصي) :

يتلموا الناس حواليه ويقول
ويقول كلام عرفان من تحت ضربة فاس
ولا تسمع في صمت الليل
غير زعيق البوم.

كما يستخدم الشاعر من تقنيات (القص) تقنية (المونولوج الداخلي) حين يصور ما يدور في نفوس الجماعة عن رؤيتهم لبطلهم الشعبي (فاعوص):

تنسحب تحت رموش الفجر غناوي الصبر
محروق الفقر
ما تقولش حدودنا كتبوا معاه
يا ابا خوه عقودات..

فاتح حنكه ولامم كل دراري النجع في حجره
حالك عاد.

وتتوالى قصائد (فنجري التايه) محملة بهذا الزخم الدرامي الجيد، الذي يؤكد به الشاعر وعيه بأهمية الصراع في صقل البنية الشعرية، الذي يوازيه أهمية الصراع في صقل البنية الاجتماعية.

وإذا كان الوضوح سمة تميز كلا من غنائية هاشم ودرامية فنجري، فإن الغموض يأتي سمة مميزة لشعر محمد الكاتب الذي تتراوح في بنائه كل من الغنائية والدرامية، يقول في قصيدة (اشحت وطن)[٤٨]:

أنا لسه شادد مركبي
شاطر حسن
ويصمت قدمي ف رملتك أثري أندفن
يا اااه
مين كرهك صمت علن
أو علمك..
إن اللي عشقك بالقوي
مالهوش تمن؟

هنا تعتمد الصورة الشعرية على درجة من الغموض، تختلفي تحتها الدلالة، مما يجعل النص مثيرا لدهشة تدفع بالمتلقي إلى مزيد من تأمله بإعادة قراءته، لتحقيق مزيد من المتعة، وهنا نلمس الدراما تتحقق بهدوء في الخطاب الذي يوجهه الشاعر إلى معشوقته الجاحدة.

غير أن الغنائية تظهر بوضوح في نصوص أخرى مثل قصيدة (اعتراف) التي يستعير الشاعر عنوانها لديوانه:

باعترف لك باعترف
احنا كنا بنتخلق
كنتِ ليّ حرف لام
كنتِ ليكي حرف الف
كل ما في الأمر عشقي
شب واتشرب بصدقي

ومع أن الخط الشعري يتوجه في النص الأخير - مثل سابقه - إلى المحبوبة الجاحدة، فإن الشجن الموزع على التفعيلات المتساوية في السطور الشعرية يطبع النص بالغنائية، بينما كان الشجن في النص السابق موزعا بنسب متفاوتة / غير متساوية / في السطور، مما جعل السمة الدرامية غالبة عليه.

وتستمر قصائد محمد الكاتب - وهو أحدث شعراء العامية الثلاثة - ممثلة للحلقة الثالثة في سلسلة الشعر الأسواني الجميل، هذه السلسلة التي تشكل علاقة الشاعر بالوطن.. انتماء حيا للأرض والناس.. وتأكيدا وإصرارا على استمرارها، وهي رؤية مشتركة بين مبدعي أسوان جميعا وفي القلب منهم شعراء العامية الذين يجيدون العزف المتقن على قيثارة العامية المصرية بنفس إجادتهم الحب لهذا الوطن..

* * * *

في مطروح

يتوزع الشعر العامي في محافظة مطروح إلى تنويعات ازدواجية عدة.

وهي تنويعات لأن أشكالا تعبيرية مختلفة تسيطر على اتجاهات الشعر العامي في هذه المحافظة المترامية جغرافيا على الساحل الشمالي الغربي من مصر.

وهي إزدواجية لأن نمطين رئيسيين من أنماط الكتابة الشعرية يطغيان على مجمل أشعارها، وهما الشعر النبطي أو البدوي، الذي كتبه أبناء القبائل في مطروح، والشعر الذي كتبه أبناء مطروح من النازحين إليها من باقي أنحاء مصر (في الوادي والدلتا).

وهي ازدواجية كذلك إذا توغلنا داخل أبنية هذين النمطين الرئيسيين، ففي النبطي شكلان: شكل القصيدة واحادية الإيقاع (وزنا وقافية) وبشكل القصيدة متعدد الإيقاع (وزنا وقافية)، وفي شعر الوافدين من أبناء مطروح نجد شكلي (الزجل) وهو الشعر العامي التقليدي. و (شعر التفعيلة) وهو الشعر العامي الجديد.

وليس غريبا أن يأتي من اختاروا مطروح وطنا، فانتقلوا إليه من محافظات مصرية أخرى، محملين بتراث الزجل المصري القديم

فـي أغنياتـه ومواويلـه ومقطوعاتـه ورباعياتـه وقصـائده، أو بـالتراث المصري الجديد في قصائده التفعيلية، غير أنهم يوظفون ما ورثوه عن (الوادي والدلتا) - غالبا - في التغني بجمال مطروح، خاصة بحرها وشاطئها، وفي غرس راية الانتماء للوطن الأم / مصر، في هذاالجزء الصحراوي الممتد على ساحلها الشمالي الغربي.

كما لا يكون غريبا أن يتغنى أبناء مطروح الأصليين بجمال الطبيعة في الصحراء خاصة (عند الغروب - أو في ضوء القمر)، ويتغنون أيضا بعاطفة الحب الإنساني التي تكون (مسروقة) أحيانا، أو طبيعية أحيانا أخرى، كما نجد الرؤية القدرية التي تجعل (للقسمة والنصيب) حظا أوفر في حياة الجماعة الشعبية، وغير ذلك من أغراض الشعر التقليدية، من حيث المديح والهجاء والوصف والرثاء.

كما لا يكون غريبا أيضا أن نجد راية الانتماء للوطن الأم مغروسة في قصائد الشعر البدوي، كما وجدناها مرفرفة في قصائد الوافدين من مواطني مطروح.

ونمضي الآن مع الشعر المطروحي إلى بعض من الإمعان وبعض التفصيل.

تحت يدي من الشعر البدوي أربعا وعشرين قصيدة، لخمسة من شعراء مطروح (البادية) وبيانها كالتالي :

١- عبد القادر طريف (خمس قصائد).

٢- حمدي الفردي (قصيدتان).

٣- محمود داوود بوسحيل (قصيدة)

٤- محمد عبدالمجيد فرج.. حميدة أبو الفقيه (عشر قصائد).

٥- حميد حبيش (ست قصائد).

وجاءني من الشعر العامي / غير البدوي (الزجل والتفعيلة) ثلاثة دواوين مطبوعة لثلاثة شعراء (يقيمون في المدينة) وبيانها كالتالي:

١- حسن محمد عبدالجواد: ديوان (عبير مطروح)، وبه ٤٤ قصيدة.

٢- محمد عزيز : ديوان (مشي حالك)، وبه ٤١ قصيدة.

٣- مجمد العلمي : ديوان (كل ما أملك جنين)، وبه ٢٥ قصيدة.

وإذا كان هذا الترتيب للدواوين تنازليا من حيث عدد ما تحتويه من قصائد، فهو أيضا تنازلي من حيث تاريخ صدور الدواوين الثلاثة، فقد صدر الأول (عبير مطروح) على نفقة صاحبه سنة ١٩٨٣، وصدر الثاني (مشي حالك) ضمن مطبوعات إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي.. سلسلة كتب (عجيبة) سنة ١٩٩٩، وصدر الثالث (كل ما أملك حنين) ضمن مطبوعات فرع ثقافة مطروح، بدون تاريخ، وبلا رقم إيداع، وحتي بدون ترقيم داخلي للصفحات، ولكن طريقة إخراجه وطباعته توضح - بالشكل - أنه صادر حديثا سنة ٢٠٠٠، أي بعد ديوان محمد عزيز.

* في الشكل البدوي أربع وعشرون قصيدة لخمسة شعراء (ليس لأحدهم ديوان مطبوع).

* وفي الشكل غير البدوي مائة قصيدة وعشر لثلاثة شعراء، لكل منهم ديوان مطبوع.

وتفسير ذلك التفاوت في كم الإنتاج الشعري بين شعراء المجموعتين يكمن في (الشفوية) التي ما زالت تسيطر على شعر البادية، الذي لا يكاد يُلقى خارج القبيلة أو الجماعة الشعبية الأصغر، مما يجعل مبدعيه غير مقبلين على كتابته أو تدوينه أو حتى تجميعه، فيما يمكن أن يهيء منه كتابا / ديوانا، يمكن طبعه في يوم من الأيام. ولذا فإن قصائد هذا النوع - حين كتبت لتصبح موضعا لهذه الدراسة - جاءت كتابتها مختلفة وغير مضبوطة، سواء كتبت بالخط اليدوي أو بطريقة الطبع بالكمبيوتر.

والشعراء الثلاثة حسن عبدالجواد ومحمد عزيز ومحمد العلمي هم أشهر شعراء العامية في مطروح بحكم إقامتهم الدائمة في المدينة (مرسى مطروح)، وتواصلهم الثقافي مع الحركة الثقافية المصرية من خلال ترددهم الدائم على قصر الثقافة بالمدينة ومشاركتهم في الأمسيات والندوات والمهرجانات الأدبية والشعرية بالمحافظة والمحافظات الأخرى، خاصة المحافظات التابعة لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، واتساع علاقاتهم الأدبية التي قربتهم كثيرا من رموز فنية وأدبية مرموقة في مصر كلها، فالشاعر الكبير محمد الجيار كان - رحمه الله - صديقا حميما لابن الشاطيء حسن عبدالجواد، والشرقاوي الكريم محمد عزيز، كما كانا ولازالا صديقين حميمين لمعظم شعراء مصر،

وكذا فمحمد العلمي ابن عزبة المغاربة بالبحيرة ومطروح، فهو بدوي الأصل نشأ في محافظة البحيرة وعاش في محافظة مطروح، وهو ممثل بفرقة مطروح المسرحية، ومؤلف لمعظم أغنياتها المسرحية، وعلاقته بالمسرح والمسرحيين في الثقافة الجماهيرية ممتدة منذ ١٩٧٨، حين أصبح عضوا بالفرقة.

ويصبح أمرا طبيعيا أن يكون للثلاثة وجود فاعل في الحركة الأدبية المصرية المعاصرة.

وكما رأينا أن محمد العلمي بدوي الأصل، نجد حسن عبدالجواد ومحمد عزيز شرقاويين ينتميان إلى محافظة الشرقية، وهي أقرب محافظات الدلتا - بعد البحيرة - إلى (البدوية)، وسنرى في قصائدهم - جميعا - حنين دائم إلى الجذور ورغبة حميمة في التواصل مع ذلك الأصل البدوي العريق:

يقول حسن عبدالجواد في موال خماسي أعرج(٤٨):

آهين وآه يا بلد	حبك ملا كاسي
واللي بهواكي اتوعد	لابد حيقاسي
ومهما طال الأمد	فاكرك مانيش ناسي
والليل على شهد	سهران مع نجومه
لا حر قلبي برد	ولا حن يوم قاسي.

نلاحظ في بناء هذا الموال أن الشاعر يجيد اللعب بالإيقاع حين يقسم البيت إلى شطرين، فيبدو الموال وهو من تام البسيط (مستفعلن فاعلن)

ولكل جزء من البيت قافية، بحيث تتبادل القافيتان من الشطرات الأولى والشطرات الثانية - فيما عدا الشطرة الثامنة التي بلا قافية لأنها في البيت الأعرج (الرابع) الذي يمهد لغطاء الموال في البيت الأخير، وهذه الطريقة تشبه إلى حد كبير النمط السائد في الشعر البدوي كما سنرى في القصائد النبطية.

أما محمد عزيز فحنينه للجذور يمتد إلى (الصحابة) من فوارس وأبطال، يستنهض باستدعائه لهم همم الرجال في الحرب والسلم على السواء، يقول محاربا ظاهرة (الخنافس)[٤٩].

أفتكر دايما أسامة	ابن زيد ساكن البقيع
قاد وحارب في النهامة	وهو في سن الربيع
والبراء بطل اليمامة	ع الرماح رفعوه الجميع
وعلى بعد الفطامة	شيب الطفل الرضيع.

إنه وهو يقف ضد الميوعة التي ظهرت مؤخرا في بعض شبابنا، يستنهض أمامهم القدوة التي يجب أن يتأثروا بها، ليصبحوا مثلها فرسانا بواسل ومواطنين أقوياء. ونلاحظ هنا أيضا - أن الشاعر يستخدم القافيتين المتبادلتين في البيت الواحد، وهو ما يميز الشعر البدوي / النبطي كما أشرنا من قبل.

ويأتي محمد العلمي لينقلنا نقلة أبعد في اتجاه الحنين إلى الجذور، حيث الانتماء إلى وطن أكبر من مدى النظر، يقول في قصيدة (يا قلب ليه؟)[٥٠]:

يا قلب ليه دارك مدارك وانتظارك للبكا ما ينتهيش
من غير حنين هو الوطن نفس الوطن؟؟
وبالحنين دخلت قلب الشرنقة
مساحات حدودك ضيقة
متعلقة بساعات فراق
وساعات لقا[٥١]
وساعات تدور جوه المدار
جواك جدار
جواك حدود للانهيار
وحدود مسار تمشي عليه
يا قلبي ليه داير تدور جوه الحدود
كان لك حدود رابطين خزامه
م المحيط لما الخليج
كان لك حنين
كان لك وطن وله حدود
ما تتنسيش
ياما نهيتك كنت ليه ما بتتنهيش.

هنا تتعانق القوافي المتعددة في عزف جيد تتحرك خلاله الكلمات متدافعة بالحنين الطاغي إلى وطن عربي واحد، يمتد - بلا حدود - لتشمل كل الأرض العربية، وفيه يصبح المواطن العربي وثوبا دائما إلى الأمام وصعودا ناهضا إلى الأعلى.

وفي هذا البناء الشعري الجديد نرصد لمسة درامية واضحة، لا شك أن للمسرح الذي يمثل الهواية الأولى للشاعر - قبل الشعر - دورا كبيرا وهاما في ظهورها في معظم قصائد ديوانه.

وهذا على عكس صاحبيه الكبيرين، فارتباطهما بالشكل التقليدي (الزجل) أعلى، واتصالهما بالشعر المعاصر (التفعيلي) الذي هو لغة المسرح الشعري الراهن أقل.

حسن عبدالجواد يسمي نفسه فنيا (ابن الشاطيء) على عادة الزجالين القدماء والمعاصرين، حين يختارون اسما لعلم أو رمز ويسبقونه بكلمة (أبو) أو (ابن). وهو يجري مساجلات بين زجالي الإسكندرية، وغيرها كإبراهيم غراب، وإبراهيم خليل، وهانم الفضالي، وينشرها ضمن ديوانه كما يفعل الزجالون، وهو يحافظ على الأشكال الزجلية القديمة ويخلص لها بكل ما تحمله من قيم فنية وموضوعية، ولذا نراه يقول عن نفسه بعنوان (أنا) في خاتمة إحدى قصائده (مع زعماء الزجل في الثغر) يقصد الإسكندرية (أبو فراج، وكامل حسني، وأبو رواش، وإسماعيل جبر، والسيد عقل)[٥٢].

أنا باحب[٥٣] الجميع والكل خلاني
والشوق ناداني لهم حنيت بوجداني
وإن كنت عنهم بعيد روحهم بترعاني
وعلى موجات الأثير باسمع لهم دايما
وبسيرتهم العاطرة ليل ونهار على لساني.

ونلاحظ هنا أن الشاعر يكتب مواله كما يكتب أصدقاؤه الخمسة السكندريون، حيث يغلب عليها جميعا (الخماسي الأعرج).

ويأتي محمد عزيز وسطا إنسانيا، زمنيا وفنيا، بين الشاعرين حسن عبدالجواد ومحمد العلمي، وإن زاد عنهما في درجة اهتمامه بالأغنية وهو طبيعي فيه، بل موروث، لأنه ابن شقيق رائد شعراء الأغنية المعاصرة مرسي جميل عزيز، الذي أهداه ديوانه ونرى تأثيره واضحا في توجه تلميذه وابنه محمد عزيز الغنائي، حيث نجده يشدو دائما في الحب والوطنية، وهما أهم محورين دارت فيهما أغنيات مرسى جميل عزيز التي تزيد على الألف أغنية.

على أن أحلى أغنيات محمد عزيز هي التي يتحد فيها العاطفي بالوطني، وهو ما يظهر بجلاء في ديوانه، وتمثله أجود تمثيل قصيدة "بس سكر"[٥٤] التي يقول فيها:

حبة حبة يا نور عينيّ
حبة حبة بلاش قسية
قلب نونو قلب أخضر[٥٥]
وانت حبك نار وسكر
عاوزة سكر بس سكر
أما ناره كتير عليّ
حبة حبة يا نور عينيّ

في المقطع السابق - وهو مدخل النص - نرى شاعرا شبقا شابا يغازل فتاة يحبها ويرجوها أن تزيد من (حلاوة) حبها، وأن تقلل من

(ناره) التي لا يتحملها قلبه العاشق الأخضر (النونو)، أما في المقطع التالي فسنرى هذه الفتاة المحبوبة تمتد شعريا عبر الصورة، لتصبح الوطن (مطروح):

بحر حبك موجه عالي
بحر بيتوّه ليالي
خدني بحره خدني سحره
أما شطه وبحر تاني
بحر بره يتوّه أكتر
بحر شطه نار وسكر
عاوزة سكر بس سكر
أما ناره كتير عليّ.

إنه هو عاشق لمطروح بحرها وشاطئها ولياليها وسحرها.. وهو عاشق ولهان، تائه بين كل مظاهر الجمال التي تجذبه إلى محبوبته.

وفي المقطع الثالث ترقى المحبوبة فتصبح الحياة كلها، وتتوحد فتصير الوطن، الحبيب كله.

حبة واحدة تودي دنيا
دنيا حلوة دنيا تانية
دنيا منك دنيا بيكِ
دنيا بتدوبني فيكِ
لحظة فيها تسوى عمري
تسوى قلبي تسوى حبي
بوحها قد الحب واكبر

ليلها كله نار وسكر
عاوزه سكر
أما نارها كتير عليّ
حبه حبه يا نور عينيّ.

والشاعر في حبه يبدو - كما أشرت - رقيقا وحنونا ومراوغا وداهية، واعيا بدقائق العلاقة وحافظا لكل أسرارها وعاشقا - حتى النخاع - محبوبته في جميع حالاتها وفي كل صورها.

وهذا يفسر الحب العميق لمصر، والحزن الشديد لأحزانها والفرح الأشد لانتصاراتها، والذي يبدو واضحا في معظم قصائد ديوانه، وقد ساعده على ذلك كونه جنديا - بل ضابطا - سابقا - بالقوات المسلحة، شارك في حربي - الهزيمة ١٩٦٧، و النصر ١٩٧٣،فهو كما يقول عن نفسه في آخر صفحات الديوان ص ١١٦ "مقاتل بالكلمة والسلاح":

ويقول في قصيدة (من أنا؟)

أخلي الكلمة سهرانة
وأقول الكلمة ريانة
وأضعف كلمة ضعفانة
أقويها
وأشوف الكلمة حيرانة
أرسيها
وأكسيها

بكسوة حق إنساني

عشان الحق في لساني

يميت مدفع

ولا يشفع ولا ينفع

خلاف الحق شيء تاني[٥٦].

نلاحظ هنا مدى التدفق الإيقاعي وقوته، بحيث تبدو المعاني متوثبة متلاحقة ومتواصلة، كأنها خطوات مقاتل جسور في طريقه إلى هدفه النبيل (النصر) بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات نفسية وفكرية ونية، وهي سمة تميز معظم قصائد محمد عزيز.

لا شك أن لغة الشعر البدوي يمثل استيعابها أهم العقبات أمام متلقيها مستمعا كان أو قارئا، أو ناقدا، لأن البدو في مصر ما زالوا بعيدين اجتماعيا عن الجماعات المصرية الأخرى؛ وإن كانوا في القلب المصري - منذ القدم - يمثلون واحدا من أهم الشرايين التي تمده بدفء الحياة.

ومع هذه الوعورة التي تواجهنا، فإن إصرارنا على التواصل مع هذا الشريان الحي من قلب مصر، وحبنا لشعبه ولغته قد منحنا - إلى حد ما - قدرة على التعرف على بعض أسرار هذه اللغة (العربية في أصولها والبدوية في تجلياتها الواقعية).

ومن هذه الدرجة المتواضعة من التعرف تتحرك هذه الكلمات.

ما زال الشعراء الخمسة (وهم ممثلون - فيما أظن - جيدون لبادية مصر في مطروح، يدورون في أغراض الشعر النبطي (شعر

البادية العربية كلها) التقليدية: الغزل ، المديح ، الوصف، الدين، الهجاء، الفخر.

وما زال للشكل الكلاسيكي الموروث السّطوة على نظم النصوص البدوية، وأعني به الشكل الذي يتحد فيه الوزن في أبيات القصيدة وتزدوج معه القافية، أي أن النصف الأول بين كل الأبيات (الأعاريض) تنتهي بقافية، غير التي ينتهي بها النصف الثاني في الأبيات (الأضرب).

فيبدو الشكل هكذا في النص كله:

.............أ	.... ب
.............أ	.... ب
.............أ	.... ب

وهذا هو الشكل الغالب في قصائد حمدي الفردي، ومحمد داوود بوسحيل، وحميدة حنيش) وللأول قصيدتان في رثاء كل من الحاج مكاوي الجبيهي والعمدة بو معقل الشتوري، والثانية قصيدة في الفخر بالقبيلة وبماضيها البطولي المجيد.

في إحدى مرثيتيه، وهي التي قيلت في رثاء الحاج مكاوي الجبيهي يقول حمدي الفردي:

نعزي فضيلة في الفقيلد شقيقه	الحاج مكاوي اللي شهيرنياه
والصبر ماكبطة دجواء الضيقة	يفرج هموم اللن شديد يلاه
حتي وهو فاهقة كبير حقيقلة	ما في إيدينا شيء لأمر الله.

ويستمر النص معددا مناقب الفقيد من شجاعة وقوة وإيمان وصبر ونسب عريق أيضا.

وفي قصيدة محمد داود بوكيل نرى الصحراء الغربية كلها أرضا للقبيلة التي تجيد استقبال الضيوف من الأهل والتجار، يقول:

يا فرحة اللي كي لنا صغارا وفرغ بعد هود على غاشية
اتروح الجيرة كلها تجارا كل حد في بيته تجيه هدية
ساعتها أسيادك تريس عصارا ما عندهم على جيرة خباثة نية
ويلما جفا وطنك وصاف اخضارا وصلتين بعفا برقة على طارية.

وفي النص نجدنا متنقلين مع الشاعر عبر القبائل العربية من برقة وطارية والطوارق، وعلى حد قوله (من عرب ليبيا).

ويؤكد الشاعر أن هذه القوة التي ميزت العرب في الماضي، تظل سدا يمنعهم من تدهور الزمن، وفي النص قليل من السخرية يضفي عليه لطفا وظرفا، ومتعة تعوض عن هذا التدهور الذي حل بالواقع أخيرا:

واللي مش واخد معيه اميارا أمون أرحنا واجد امنمه وبيه
وديغة أيدبرّ كي اتعوز ادبارا وديمة أمهود ع الوطا العفية.

إلى أن يقول في نهاية القصيدة :

جبنا علال واعر على قصارا قُصّة طويلة جبتا مثنية

إنه هنا يعتب على شباب اليوم الذي انحاز إلى حياة المدينة، فبدا شعره منسدلا (قصة طويلة) وجلبابه مكويا نظيفا (جبته مثنية).

ونأتي إلى الشاعر حميدة حنيش، لنعيش في قصائده تصرفات الأيام، والدعوة إلى عمل الخير والإيمان بالله والدعوة إلى عمر الخير والإيمان بالله والدعوة إلى أداء فرائضه، وهي نصوص شفوية تبدأ بعبارة "قول أجواد" دائما،ولكنه - الشاعر - يلجأ إلى تغيير طفيف في قوافي كل قصيدة فتبدو وكأنها مقطعية، ويقتصر التغيير على قافية النصف الأول من الأبيات (كل أربع شطرات فردية)، بينما يبقى النصف الثاني من أبيات القصيدة بقافية واحدة في جميع الأبيات.. ونضرب هنا مثلا بنص يبدأ كالعادة بعبارة "قول أجواد":

في وسط الحجر يا من رزقت الدود
بيني وبين الفقر دير حدود
يا خالق الديدانة وخالق إنسان وينتطق بلسانه
ورافع على وجه الوطاة امزانه
يديرن نزيل ويرق فيه رعود
ويسقن وطاة مكرشفة عطشانة
قوي سيلهن تقطع اللي مسدود
اتغيث عبد يشكي حالته تعبانة
تكتر عليه الخير والميجود.

هذا هو المقطع الأول: بيت افتتاحي تتكرر فيه القافية، التي ستصبح المركز لقافية النصف الثاني من النص، فيما عدا أوائل المقاطع التالية، التي تتكرر في مطلع كل منها القافية الجديدة، ويكون لها السيطرة على باقي قوافي النصف الأول من أبيات المقطع:

يـا مـــن خلقـــت الــــذرة

وخالق اللــي حلوة وخالق مرة

وخالق صبي العين مبصر بره

ينقطـــة أميـــة للبعيــد يقــود

وعالم بحال القلب كاشف سره

وعـالـم اللي معلـون والمحجود

عقاب وقت يا ربي اكفينا شره

وافتح علينـا يـا كـريـم الجـود.

وإذا كـان الشـكل الكلاسيكي هـو الـذي سيطر علـى النصـوص السابقة، مع تصرف طفيف من الشاعر الأخير، فإن شكلا جديدا يجيء به الشاعر محمد عبدالمجيد فرج، الشهير بحميدة أبو الفقيه، فيبدو قريبا أكثر من المتلقي، لأن لغته تكاد تكون عامية مصرية، فهي أقرب إلى لغتنا العامة منها إلى لغة البادية، كما تتميز قصائده بتنوع في القوافي، وقصـر فـي الجملـة الشـعرية، وميل إلـى الغنـاء، أعلـى مـن الميل إلـى الانتشار، الذي ميز النصوص البدوية السابقة، ولعل سر هذه الظـاهرة اللافتـة، يعـود إلـى كـون الشـاعر كمـا هـو مـدون علـى قصـائده (عضـو بقصر ثقافة مطروح)، وإلـى أنـه يعمل بمنطقة آثار مطروح، ومن ثم فإنـه لـم يعد (بدويا) تقليديا كغيره من زملائـه، وسنجد أن موضـوعاته الشعرية تقارب موضوعات شـعراء المدينـة، بدءا من عنـاوين قصـائده: قـدس العروبـة، مصـر عبـر العصـور، وقفـة عرفـان، فرحـة النصـر،

أكتوبر عيد الأعياد، حلمي وأحلام، ونختار منها هذا الجزء من (أغنية عاطفية):

سبحان من جمعنا بلا ميعاد يا حلو تتنهاد
يا أم العيون السود وأخرى الكحل زودهن سواد
يا أم العيون كحيلة يا خرزتلي وين ما يدعي له
آجي الصاحبا محدوف من البعاد.

هنا فروق طفيفة بين عامية الوادي والدلتا وعامية البادية في مطروح، وبإعادة واحدة للقراء الصحيحة يستوعب المعطي الشعري في النص كله.

وإذ كانت هذه أغنية عاطفية، فإن القصائد الوطنية لحميدة أبو الفقيه تحمل درجة أعلى من العاطفة، يقول في (قدس العروبة):

ياالإسلام: القدس خذوها
واغتصبوها
عصبة بكسر قبالة أبوها
عفية بكر قبال خويت
وهي تعيط وتقول إبعتي
بس يجوها؟
وهم باين فيهم نسيوها.

وفي نهاية النص يضع الشاعر الحل هكذا:

كيف أيش قعود؟
القدس مدنس م اليهود
نقسم بالله المعبود

إن وحدتوها كلمتكم

ما عاد يطوها[٥٧].

رأينا في شعر حميدة حنيش لازمة تتكرر لتقوم بالتمهيد والربط بين أجزاء القصيدة وهي (قول أجواد).

ويبدو أن استخدام هذه اللازمة شائع عند شعراء البادية لأنهم لا يكتبون بل يقولون، أي إنهم لا يؤلفون شعرا لكي يقرأ عنهم، وإنما يؤلفونه لينشدوه في الجماعة الشعبية في المناسبات المختلفة.

وشاعرنا الأخير عبد القادر طريف العجني، يستخدم أكثر من عبارة (لازمة) تتغير بتغير قصائده، وعادة ما تكون اللازمة بعض عبارات النص مثل :

(هيتي جاي) في قصيدة (عاطفية مسروقة)

(وقتن وين) في قصيدة (عن الغروب)

(جمالك تعدانين) في قصيدة (نصيب وقسمة)

كما تطول هذه اللازمة لتأخذ بيتا كاملا يتكرر على مسافات داخل القصيدة، فأول أبيات قصيدة (القمر) هو الذي يتكرر وهو: (لو كان يا قمر تاخد معا رسايل وتجيب لي طير م اللي رجاهم طايل).

يقول عبدالقادر طريف في قصيدة (أوصاف كرتني):

جمال عدده فاق الحدود وفوق بات وحده

لا صار قبله لا هناك بعده جمال ما حصل في بنت وعلمنا يا

ومحسوبك إن كان قوي الله سعده ترضي عليه وكل شيء يرضى با

ابتسامتك تخليه بقوقو جهده يلقط العود ومتقضك بيدا با

مركوب ما وليوه بدون من لهده واحترف الشعر ونظمه وحكى با
ولا سال في اللي عنفه ونقدهن بقوله القول اتسيبه لا ريابا
ولا عمر عجني دجار شعر جبده ولا هي موالتنا لأنها كسابا
ولكن عليشانك يا أسباب نكده داير القول هوايته ووكابا
واخد طرادك كي خذيتي طرده وانتي بذاتك هي أسباب عذابا
جمالك تعدانين فات حسابا جميلة رشيقة مغربة جذابا.

وواضح هذا أن القافية الثانية (با) ما هي إلا الجار والمجرور المعروف في الفصحى (به) باستثناءات قليلة حيث هي جزء من الكلمة الأخيرة، إما (باء ملحوقة بضمير الغائب) كما في (وحكى با) أي (بـه) و (لا ربابا) أي (لأربابه) وإما (باء ملحوقة بتاء تأنيث الاسم الساكنة) كما في (كسابة) أي (كسابة) و (جذابا) أي (جذابة).

وتبقى للشعر البدوي حلاوته حين يغني أو ينشده صاحبه في جماعته الشعبية التي أتمنى أن تجعلني صديقا لها.

* * * *

الهوامش

(١) مؤتمر الإسكندرية الأول لأدب العامية - النشأة والتطور حتى ٢٠٠٠ (٢: ٢٠٠٠/٤/٤)، طبعة ثقافة الإسكندرية، ج١.

(٢) ابن خلدون عبدالرحمن - المقدمة - ص ٥٨٣.

(٣) ابن سناء الملك - دار الطراز - ص٣٢.

(٣) انظر السابق، ص٤٤.

(٥) ابن خلدون - السابق - ص ١١٥٣.

(٦) السابق ، ص ١١٥٣.

(٧) أبو بكر بن قزمان (ديوان ابن قزمان) تحقيق ودراسة د. عبدا لعزيز الأهواني، ص١٧.

(٨) من أهم هذه المجلات والصحف مجلات الكشكول والإثنين وألف صنف التي حررها الزجال المسرحي الرائد بديع خيري في العشرينيات وصحف الضحوك والبعكوكة التي ظلت حتى الستينيات.

(٩) فاروق الحبال.. عمر الزعني.. حكاية شعب، بيروت، ص٨٠.

(١٠) السابق، ص٨٥.

(١١) انظر يسرى العزب "أزجال بيرم التونسي - دراسة فنية"، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٨١.

(١٢) المعروف أن بيرم عاش - منفيا في فرنسا منذ ١٩٢٠ حتى ١٩٣٨م، وأن فؤاد حداد كان فقيها في اللغة الفرنسية، وقد ترجم عددا من دواوين شعرائها وأهمها (عيون إلزا) الشاعر الشعبي أراجون.

(١٣) فاروق الحبال.. بحث في كتاب المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان - حلقة الحوار الثقافي ٩-١١ كانون الأول ١٩٩، ص٢٤٦.

(١٤) أزمة الشعر في مصر (أبحاث وشهادات)، ط كتابات نقدية (٥٢) – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦.

(١٥) حامد الأطمس ديوان (صناع الربيع)، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب (الكتاب الأول) بالقاهرة سنة ١٩٦٤، ص٩٠.

(١٦) محمد بهجت (حصان حلاوة) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦، ص٣٨.

(١٧) عمر نجم، ديوان (غياب الحضور حضور الغياب) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥، ص ١٦،١٤.

(١٨) إيمان يوسف، ديوان (تنهيدة صبية) ط (إشراقات أدبية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٧٥ سنة ١٩٩٥، ص٣٩.

(١٩) إيمان بكرى ديوان (المصحصحاتي) ط دار غريب للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٤٣.

(٢٠) السابق، ص١٤٧.

(٢١) فاطمة الحفني- ديوان (دموع البنفسج) ط حورس بالقاهرة، سنة ١٩٩٤.

(٢٢) الشعر في الغربية (وجوه متجاورة.. بدايات وتآلفات) مؤتمر الغربية الأدبي الأول فبراير ٢٠٠٠.

(٢٣) من كتاب (المؤتمر الثاني لأدباء القناة وسيناء – أبحاث - دراسات - قراءات) ط إقليم القناة وسيناء الثقافي سنة ١٩٩٧.

(٢٤) هن: عبير نصر (١٦ ق) وعايدة السخاوي (٣ ق) وسلوى السيد (٥ ق)

(٢٥) هن: فاتن صلاح (٢ق) ونيفين عيد (٥ ق) وزينب الشريف (٣ق).

(٢٦) هي : زينب أبو الفتوح (٦ق).

(٢٧) لا أظن أن الشاعرين محمد عبدالقادر وإبراهيم الـ (من بورسعيد)، وهما من أهم شعراء مصر، وكذا سمير فرج الله (من السويس) قد توقفوا عن الكتابة بعد.

(٢٨) يكتب قبل توقيعه (إشاعر) لا (الشاعر)!!

(٢٩) ترى أين عبده المصري وناصر محمود اللي كتب عنه محمد يوسف في كتابه الجميل (حكاية كام ولد عترة).

(٣٠) فينك يا سمير فرج؟

(٣١) سلوى عبدالغني ..(أنا إنسان).

(٣٢) حسام نصر.. (إشارات).

(٣٣) عبير نصر.. (لقطات).

(٣٤) سلوى عبدالغني (شخص).

(٣٥) انظر: روبرت مورس (الأديب وصناعته) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط العربية للطباعة والنشر - بيروت، ١٩٨٣، ص٣٣.

(٣٦) حسام نصر.. (ذكرى).

(٣٧) عبير نصر.. (بعد السنين).

(٣٨) نشرت في كتاب "المؤتمر الأول لشعراء سيناء (٢٥-١٩٩٩/٥/٢٧)".

(٣٩) نشرت في كتاب (أغنية للاكتمال - دراسات مؤتمر الفيوم الأدبي الأول) - كتابات نقدية (٣٥) هيئة قصور الثقافة ١٩٩٤.

(٤٠) محمد الحسيني (عباد الضل) ط كتاب الغد، دار الغد بالقاهرة، سنة ١٩٨٩.

(٤١) مجدي الجابري (بالضبط وكإنه حصل) ط ماستر على الآلة الكاتبة بدون بيانات أو تاريخ.

(٤٢) محمد حسني إبراهيم مجموعة قصائد مخطوطة على الآلة الكاتبة.

(٤٣) محمد عبدالمعطي مجموعة قصائد مخطوطة على الكمبيوتر.

(٤٤) نشرت ضمن كتاب (شعر العامية في الفيوم) - أبحاث مؤتمر الفيوم الأدبي الخامس (مارس ١٩٩٩).

(٤٥) نشرت ي كتاب (الأبحاث والدراسات، الصادرة عن مؤتمر (أنس الوجود الأدبي الثاني بأسوان) (٢٧-١٩٩٩/٤/٢٩).

(٤٦) محمد هاشم زقالي من ديوانه المطبوع بعنوان (بوح الروح لطير الدوح الجريح).

(٤٧) فنجري التايه من ديوانه المعد للطبع بعنوان : الشعر والحراس.

(٤٨) حسن عبدالجواد: (عبير مطروح) ط ١٩٨٣، ص٦١.

(٤٩) محمد عزيز: (مشي حالك) سلسلة عجيبة، ط إقليم غرب وسطا الدلتا سنة ١٩٩٩.

(٥٠) محمد العلمي: (كل ما أملك حنين) ط ثقافة مطروح (د.ت) ص بدون رقم.

(٥١) كتبها الشاعر خطأ (لقي).

(٥٢) حسن عبدالجواد: مصدر سابق، ص١٢٦.

(٥٣) كتبها الشاعر خطأ (بحب).

(٥٤) محمد عزيز: مصدر سابق، ص٣٨.

(٥٥) هكذا وردت في الديوان وربما سقطت ياء المتكلم، التي يجب أن تعود من كلمة (قلب) المكررة في البيت.

(٥٦) محمد عزيز : مصدر سابق.

(٥٧) عد لنا في طريقة الكتابة لتصبح في متناول متلقي الشعر، لأنها في الأصل مكتوبة كالنثر بالكمبيوتر.

أهم المصادر والمراجع

(١) إيمان بكري : "المصحصحاتي"، ط دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦.

(٢) إيمان يوسف : "تنهيدة صبية"، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

(٣) حامد الأطسي : "ضاع الربيع" ط المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة، (الكتاب الأول)، ١٩٦٤.

(٤) حسن عبدالجواد : "عبير مطروح"، ١٩٨٣.

(٥) روبرت موريس : "الأديب وصناعته"، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

(٦) عمر نجم : "غياب الحضور.. حضور الغياب"، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

(٧) فاطمة الحفني : "دموع البنفسج" ط حورس، القاهرة، ١٩٩٤.

(٨) مجدي الجابري : "بالضبط وكأنه حصل"، ط بالماستر بدون تاريخ.

(٩) محمد بهجت : "حصان حلاوة"، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

(١٠) محمد الحسيني : "عباد الضل"، ط الغد، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩.

(١١) حمد عزيز : "مشيّ حالك"، ط ثقافة مطروح، ١٩٩٩.

(١٢) محمد العلي : "كل ما أملك حنين"، ط ثقافة مطروح، بدون تاريخ.

(١٣) يسرى العزب : "أزجال بيرم التونسي"، دراسة فنية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

المحتوى

رقم الإيداع : ١٠٥٨٧ / ٢٠٠٦
I.S.B.N. 977-17-3394-x